STORIA DELL'ARTE
I LICEO

WIKIPEDIA
L'enciclopedia libera

CC BY SA

NOTE GENERALI SUL PROGETTO “LIBRI DI TESTO”

Questo è un progetto che avevo in mente di attuare da tempo: provare ad usare il materiale presente su Wikipedia e progetti correlati per creare dei libri di testo liberi per le scuole; tuttavia, a seguito di una discussione che ho intrapreso con altri utenti nel bar di Wikipedia è emerso che a quanto ho capito non esiste più un vero e proprio "programma ministeriale" per le scuole superiori. Ho capito inoltre che oggigiorno ogni scuola va abbastanza per conto suo nella definizione dei programmi di corso, motivo per cui è praticamente impossibile creare dei testi "standard" validi ovunque (e ci sarebbe da chiedersi perchè questa grande "libertà" è spesso correlata ai testi iperspecifici per ogni classe che i docenti adottano per i loro corsi... testi di cui spesso sono anche autori! :D). A questo problema si aggiunge il già citato iperspecialismo di volte voci che in molti casi può dare problemi ed il fatto che i testi sono spesso strutturati da un punto di vista più "didattico".
Ad ogni modo ho deciso comunque di proseguire il progetto per una serie di ragioni che illustro qui sotto, creando solo i testi del Liceo Classico da utilizzare come esempio pratico:

•fornire dei testi utilizzabili in quei contesti ove i testi "ufficiali" siano troppo costosi (es. terzo mondo)
•dimostrare la fattibilità del progetto a grandi linee
•fornire una critica all'attuale sistema di creazione dei programmi di corso e dei libri di testo scolastici. Davvero la "libertà editoriale" come è propagandata oggi tutela gli studenti e le famiglie? (Non dico che bisogna tornare al "testo unico" del ventennio, ma sarebbe interessante quantomeno studiare i conflitti di interesse nella creazione e nell'utilizzo dei testi)
•mostrare come la "massa" possa autogestire la creazione dei testi scolastici indipendentemente dagli editori e fornendo testi di qualità e gratuiti, oltre che più aderenti ad un punto di vista neutrale.
Per vari testi liberi relativi alla Letteratura Italiana, antica e straniera per tutti gli anni del corso si rimanda al progetto WikiSource o ad archive.org.

Galati Antonello

Arte preistorica in Italia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> **Questa voce o sezione sull'argomento archeologia non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti**.

L'**arte preistorica in Italia** comprende tutte quelle manifestazioni culturali e artistiche delle popolazioni che abitarono la penisola italica dall'età del Paleolitico fino all'VIII-VII secolo a.C., a seconda delle zone.

Tazza con ansa figurata, dalle Coste del Marano, fine X secolo a.C., Museo della preistoria del Lazio, Roma

La penisola italiana, rispetto alle culture già avviate nel Mediterraneo orientale, mantenne a lungo un carattere periferico e frammentato in tante civiltà diverse, legate da rapporti di vario genere.

Si indicano di solito due principali aree culturali: quella della pianura padana, in contatto con l'area nordeuropea e danubiana, e quella della penisola centro-meridionale, gravitante sul Mediterraneo. In queste macro-aree esiste un mosaico di popolazioni diverse. Il successivo periodo protostorico rientra nella cosiddetta arte italica.

Indice

- Neolitico
- Civiltà nuragica
- Cultura villanoviana
- Vasi figurati
- Doli e urne a capanna
- Civiltà atestina
- Influssi orientali, il periodo orientalizzante
- Note
- Voci correlate

Neolitico

> 🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Incisioni rupestri della Val Camonica***.

Risalgono a quest'epoca le prime incisioni rupestri della Val Camonica, che nel corso dei secoli sarebbero arrivate a contare oltre centoquarantamila petroglifi[1].

Incisione rupestre con rosa camuna in località *Foppe* di Nadro

Incisione rupestre presso il Parco nazionale delle incisioni rupestri di Naquane a Capo di Ponte

Incisione rupestre di duello presso la Riserva naturale incisioni rupestri di Ceto, Cimbergo e Paspardo

Con il termine **neolitico** che, etimologicamente non ha un grande significato, poiché coniato in epoca ottocentesca secondo criteri puramente tecnologici di composizione e taglio dei manufatti litici, si suole indicare per convenzione un periodo della preistoria databile all'incirca tra il X e il VI millennio da oggi. In Italia l'inizio della neolitizzazione viene comunemente fissato dagli studiosi alla fine del VII millennio e la sua conclusione al III con l'avvento dell'età del rame, cui seguiranno quelle degli altri metalli. Prima della scoperta della scrittura avvenuta in Mesopotamia (attuale Iraq) ad opera dei Sumeri, una delle prime forme espressive di comunicazione dell'uomo arcaico (homo sapiens), oltre al linguaggio, è stata il graffito su pietra. In verità gli studiosi non sono concordi nell'attribuire questa priorità ai semplici graffiti su roccia o alle pitture parietali realizzate nelle grotte. Merita perciò un cenno quella forma di espressione extralinguistica rappresentata dall'arte pittorica parietale in Italia meridionale il cui più importante esempio è costituito da migliaia di pittogrammi figurativi e simbolico-astratti, in ocra rossa e guano subfossile di pipistrello, presenti in una Grotta ipogea di Porto Badisco nel basso Salento denominata dei Cervi per le molte scene di caccia a cervidi, databili tra i 6.000 e i 5.000 anni addietro.

Civiltà nuragica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Civiltà nuragica****.*

Civiltà originale che si è sviluppata in Sardegna. L'arte Nuragica si espresse in migliaia di bronzetti ottenuti con la tecnica della cera persa e grandi statue in pietra. I bronzetti, la cui produzione ebbe inizio intorno al dodicesimo secolo a.c e perdurò sino almeno all'ottavo[2] rappresentano svariati soggetti, inclusi: spadaccini, arcieri, capi, sacerdotesse, offerenti, lottatori, musici, artigiani, guerrieri semi divini, animali, edifici, attrezzi come carri e panche. Una delle categorie più ricche è quella delle navicelle in bronzo, che rappresentano sia grandi vascelli che piccole imbarcazioni, le navicelle erano munite di una protome che poteva essere cervina, bovina e di altri animali. La maggior parte dei bronzetti fu rinvenuta in Sardegna nei santuari nuragici o fuori contesto, e in pochi casi in sepolture, un numero cospicuo di bronzetti Nuragici fu rinvenuto anche in Italia peninsulare, soprattutto nella regione Tirrenica, spesso all'interno di tombe di epoca villanoviana come quella soprannominata come tomba dei bronzetti Sardi a Vulci.

I bronzetti forniscono un'importante testimonianza dell'abbigliamento e degli oggetti in un uso in Sardegna tra bronzo finale e primo ferro. I Nuragici utilizzavano copricapi di diverso tipo e spesso tenevano i capelli raccolti in lunghe trecce. I capi delle comunità indossavano un mantello e portavano con sé uno scettro-bastone, gli arcieri utilizzano sia armature leggere che pesanti borchiate in bronzo, i guerrieri spesso

utilizzavano elmi cornuti e scudi circolari con umbone. I musici conoscevano la lira, il corno e degli strumenti a canne che potrebbero essere identificati come Launeddas. Alle divinità si offrivano pani di vari tipi sia lunghi che a ciambella.

Statua di un guerriero di Monte Prama, IX secolo a.c

Le statue antropomorfe in pietra Nuragiche per ora sono state rinvenute solo a Mont'e Prama, anche se dei ritrovamenti di elementi scultorei a San Sperate, in un insediamento Nuragico, hanno fatto pensare alla presenza di simili statue in altri siti Sardi[3]. Le statue sono datate all'incirca al nono secolo a.c. La loro altezza si aggira per lo più attorno ai 2-2,5 metri, sono scolpite in arenaria e rappresentano arcieri, pugilatori, guerrieri e figure con un grande scudo avvolgente, ricordano infatti per molti versi le piccole statuette in bronzo nell'aspetto. Per realizzare alcuni dettagli dell''armatura e delle decorazioni è stato ipotizzato l'uso della gradina e forse anche del trapano. Insieme alle statue sono stati rinvenuti numerosi modelli in pietra di Nuraghe, altri simili modelli in pietra erano già noti in contesti dell'undicesimo secolo a.c in altri siti Sardi.

Cultura villanoviana

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cultura villanoviana***.

Urna da Tarquinia con copertura ceramica a elmo, IX secolo a.C., Museo archeologico nazionale di Firenze

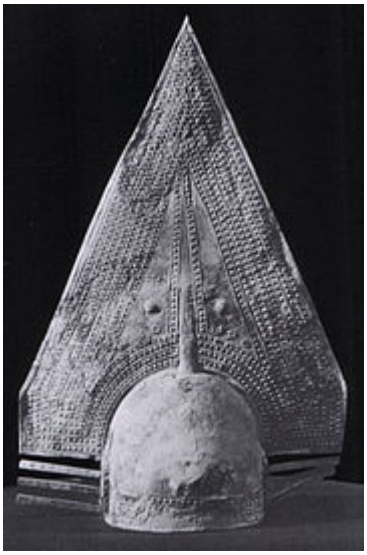
All'inizio dell'età del ferro è attestata la *cultura villanoviana'* (X secolo a.C. - VIII secolo a.C.), una *facies* le cui origini vanno ricercate nella cultura protovillanoviana,[4] e rappresenta la fase più antica della civiltà etrusca.[5][6][7][8][9] dal nome della località Villanova presso Bologna, dove furono scavati i primi cospicui ritrovamenti.

L'area interessata da questa civiltà è molto vasta e va dell'Emilia-Romagna, alla Toscana, a Fermo nelle Marche e al Lazio settentrionale, mentre la sua diffusione in area campana si ritiene dovuta a una colonizzazione dall'Etruria meridionale.

I vasi cinerari si trovavano spesso in tombe a pozzetto, coperte da lastre di pietra e poste assieme a vari oggetti di uso comune.

La decorazione dei vasi seguiva semplici motivi geometrici e lineari impressi. Avevano la forma di due tronchi di cono ("biconici") con una ciotola rovesciata o un elmo bronzeo come coperchio. Le differenti coperture indicavano la classe sociale del defunto (agricoltore o guerriero). Per esempio l'urna con elmo da Tarquinia, al Museo archeologico nazionale di Firenze, presenta un elmo in lamina bronzea con un'alta cresta decorata da file sovrapposte di borchie, poste entro decorazioni a puntinatura. Grande abilità dei villanoviani fu infatti la fusione, laminazione e lavorazione a sbalzo dei metalli.

Vasi figurati



Elmo bronzeo crestato da Veio, inizi VIII secolo a.C., Museo nazionale di Villa Giulia, Roma

A partire dall'VIII secolo a.C. si trovano anche produzioni di vasi plastici, che negli esemplari migliori hanno forme ibride (*askòi*) antropomorfe e zoomorfe, come si riscontrano anche in area danubiana.

Doli e urne a capanna

Nel Lazio si ebbe una produzione peculiare dei "doli", contenitori di corredi, e urne funerarie a forma di capanna che riproducono la forma delle abitazioni. Numerosi doli sono stati scavati anche a Roma, come nella necropoli del tempio di Antonino Pio e Faustina.

Urna cineraria a capanna forse da Vulci, VII secolo a.C., Museo nazionale di Villa Giulia, Roma

Civiltà atestina

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Civiltà atestina***.

Alcune zone mantennero un certo isolamento che causò una produzione di oggetti invariata in lunghi archi temporali, mentre altre zone furono particolarmente ricettive alle influenze esterne. Tra queste ultime ci fu la cosiddetta *civiltà atestina* (da Este in provincia di Padova), detta anche "delle situle", dal nome degli oggetti tipici della sua produzione.

La situla Benvenuti è uno dei migliori esempi di questa produzione, con ornamenti animali (reali o fantastici), vegetali e geometrici, che dimostrano un'influenza orientale. Vi sono raffigurate anche scene con personaggi, dove si scorgono i primi intenti narrativi, con temi tipicamente locali come scene di commercio, di lotta, di vita rurale e di guerra.

Le situle sono diffuse in un ampio raggio, forse opera di artigiani itineranti con contatti con civiltà orientali più progredite, probabilmente tramite la mediazione dell'Etruria o delle colonie adriatiche della Magna Grecia o della penisola balcanica.

Vaso a doppia ampolla dalla tomba Calabresi di Cerveteri, bucchero, 650 a.C., Museo gregoriano etrusco

Influssi orientali, il periodo orientalizzante

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Periodo orientalizzante***.

Le civiltà italiche, al contatto con le più progredite culture del Mediterraneo orientale (tra VIII e VII secolo a.C.), svilupparono fenomeni di adeguamento e una maggiore libertà espressiva. Vengono creati così oggetti più colti e raffinati, con più attenzione agli elementi naturalistici e alla ricerca formale (come i vasi a doppia ampolla di Cerveteri).

Note

1. ^ *Scheda Unesco*, su *whc.unesco.org*. URL consultato il 1º aprile 2009.

2. ^ *Sardinian bronze figurines in their Mediterranean setting*, su *researchgate.net*.
3. ^ *ELEMENTI SCULTOREI NURAGICI DAL TERRITORIO DI SAN SPERATE*, su *academia.edu*.
4. ^ *Villanoviano*, in *Treccani.it – Vocabolario Treccani on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 16 ottobre 2018.
5. ^ Diana Neri, *1.1 Il periodo villanoviano nell'Emilia occidentale*, in *Gli etruschi tra VIII e VII secolo a.C. nel territorio di Castelfranco Emilia (MO)*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2012, p. 9, ISBN 978-88-7814-533-7.
   «Il termine "Villanoviano" è entrato nella letteratura archeologica quando, a metà dell '800, il conte Gozzadini mise in luce le prime tombe ad incinerazione nella sua proprietà di Villanova di Castenaso, in località Caselle (BO). La cultura villanoviana coincide con il periodo più antico della civiltà etrusca, in particolare durante i secoli IX e VIII a.C. e i termini di Villanoviano I, II e III, utilizzati dagli archeologi per scandire le fasi evolutive, costituiscono partizioni convenzionali della prima età del Ferro»
6. ^ Gilda Bartoloni, *La cultura villanoviana. All'inizio della storia etrusca*, Roma, Carocci editore, 2012.
7. ^ Giovanni Colonna, *I caratteri originali della civiltà Etrusca*, in Mario Torelli (a cura di), *Gi Etruschi*, Milano, Bompiani, 2000, p. 25-41.
8. ^ Dominique Briquel, *Le origini degli Etruschi: una questione dibattuta fin dall'antichità*, in Mario Torelli (a cura di), *Gi Etruschi*, Milano, Bompiani, 2000, p. 43-51.
9. ^ Gilda Bartoloni, *Le origini e la diffusione della cultura villanoviana*, in Mario Torelli (a cura di), *Gi Etruschi*, Milano, Bompiani, 2000, p. 53-71.

Voci correlate

- Arte preistorica
- Arte italiana

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_preistorica_in_Italia&oldid=128388218"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 16 lug 2022 alle 15:46.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte preistorica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Con il termine **arte preistorica** si intendono tutte quelle manifestazioni artistiche che appartengono al periodo preistorico, dal paleolitico fino all'età del bronzo.

Il periodo preistorico si prolunga per circa seicentomila anni (approssimativamente dal 650.000 a.C. al 4000 a.C.) concludendosi con la comparsa della scrittura, dividendosi in tre principali periodi, il paleolitico, il neolitico e l'età del bronzo. L'arte preistorica nel periodo del Paleolitico ha principalmente scopi magici e propiziatori, mentre successivamente nel Neolitico essa acquisisce scopi ornamentali. In seguito, infatti, l'arte assumerà un valore maggiormente decorativo, sganciandosi dal mondo religioso.

Indice

Paleolitico
Neolitico
Età del bronzo
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Paleolitico

La maggior parte dei primi oggetti prodotti dall'uomo ai quali si possa attribuire una validità artistica risalgono alle culture collocate tra Musteriano e Aurignaziano circa 30-40000 anni fa, durante il paleolitico dell'*Homo sapiens* e *neanderthalensis*. Si riconosce una intenzionalità artistica quando nell'oggetto non si ritrova un'utilità pratica evidente. Una forte capacità fantastica di creare e immaginare, di cui l'espressione "artistica" è solo una delle forme, è stata forse uno dei motivi della superiorità di uomini quali i *Cro-Magnon* sulle altre specie umane allora concorrenti.

Arte del paleolitico, *Scena di Caccia*, grotte di Lascaux, Francia

Essendo gli uomini di quella fase prevalentemente raccoglitori e cacciatori che vivevano a strettissimo contatto con la natura, i loro primissimi oggetti artistici riproducevano animali selvaggi e scene di caccia, con significati *probabilmente* anche magici e propiziatori. L'arte del paleolitico, che a noi è arrivata è per lo più composta da dipinti murali (in grotte e caverne) e piccole sculture rappresentanti entità

femminili, scolpite e incise in materiali come corno, osso, avorio, pietra, lavorate con una pietra acuminata. Purtroppo eventuali oggetti in pelle, legno, vestiario o altri materiali deperibili sono andati irrimediabilmente perduti, così come il patrimonio culturale orale.

Venere di Willendorf una delle più famose veneri paleolitiche.

Tra le ipotesi più accreditate inerenti l'obiettivo di questi oggetti a noi pervenuti vi è quella che sostiene si tratti di opere a carattere propiziatorio per la caccia e la nascita: attività intrinseche alla sopravvivenza. Nelle rappresentazioni femminili sembrerebbero accentuate le caratteristiche di fecondità con i fianchi, i seni e ovviamente il ventre prominenti. Nei dipinti rupestri sono raffigurati animali caratterizzati da un valore simbolico molto alto, ma a noi in gran parte sconosciuto (bisonti, mammuth, cavalli). Gli animali erano spesso ritratti isolati, con impasti di terre rosse e gialle, grasso animale e sangue. Nelle pitture più elaborate venivano anche rappresentate più scene in successione della battuta di caccia, ma sono estremamente rare. Gli animali "galleggiano" in uno spazio non definito, a volte sovrapposti.

Sorprende invero la grande abilità tecnica di chi ha eseguito tali dipinti, che ben poco hanno di *primitivo*. Sin dai primi esemplari si ravvisano tridimensionalità, prospettive insolite, maestria nell'uso del colore, nell'utilizzare le asperità del terreno e nel delineare le forme. Tanto più sorprendente se si considera che i dipinti venivano eseguiti in posizioni scomode, usando materiali deperibili e con la sola illuminazione della luce tremolante di torce.

Se grande attenzione veniva concessa al ritratto degli animali, assenti sono invece i riferimenti naturalistici (fiori, alberi, paesaggio) e anche la figura umana - comunque rarissima - era spesso invece solo abbozzata, priva di anatomia esatta, ma semmai in pose essenzialmente espressive o con tratti semiumani, come nella scena del pozzo di Lascaux. Solo nelle statuette si dava maggior risalto ad alcune parti del corpo umano, ma, come nel caso di quelle legate alla fertilità (le famose Veneri preistoriche o le sculture falliche), era probabilmente legato comunque a precisi scopi propiziatori. Fra queste la più nota è la Venere di Willendorf, risalente al paleolitico superiore, di piccole dimensioni (11 cm di altezza) in cui i glutei, i seni, il ventre sono accentuati e una particolare acconciatura nasconde la presenza del viso.

Da segnalare l'impronta della mano dipinta in molte grotte, forse il primo segno di "individualità" nella storia dell'uomo.

Gli *Artigli d'aquila* forse degli ornamenti, dei gioielli, ritrovati a Krapina in Croazia e risalenti a circa 130.000 anni, sono consdierati da alcuni antropologi come un raro esempio di arte degli Uomini del Neanderthal. [1]

Grotta di Altamira, Spagna

Laas Gell, Hargheisa, Somalia

Mano a negativo (ottenuta soffiando il pigmento), Grotta del Pech-Merle, Lot, Francia

Giraffa, Acacus, Libia

Neolitico

Nel neolitico, o "nuova età della Pietra", (VI millennio a.C.-III millennio a.C.) si ebbe il fondamentale passaggio all'agricoltura ed all'allevamento, con gli individui organizzati in villaggi.

Vaso a decorazione geometrica (replica), Museo Arqueológico Nacional de España, Madrid

Risale a questo periodo l'attenzione al sole, alle stagioni, ai fenomeni atmosferici. Risalgono a questo periodo i primi oggetti in argilla (in molte regioni di Asia ed Europa), gli utensili domestici e soprattutto vasi ed anfore, dove comparvero animali e figure umane stilizzate. Le raffigurazioni di drammatica narrazione delle scene di caccia vanno a sparire, lasciando il campo ad una decorazione di oggetti con disegni geometrici e piuttosto rigidi. La figura umana viene ancora maggiormente stilizzata. Alcuni segni rapidi e ripetuti sono indicati come i possibili primi passi verso una scrittura per immagini. Una forma di comunicazione espressiva extralinguistica è rappresentata dall'arte pittorica parietale in grotta, il cui più importante esempio è costituito dai circa 3000 pittogrammi in ocra rossa e guano di pipistrello presenti in una cavità ipogea di Porto Badisco nel basso Salento in Puglia con rappresentazioni di scene di caccia ai cervi (da cui il nome della Grotta), immagini antropomorfe e zoomorfe stilizzate, oggetti d'uso, simboli magici e numerose forme geometriche emblematico-astratte del tutto misteriose databili tra i 6000 e i 5000 anni addietro.

Risalgono a quest'epoca le prime incisioni rupestri della Val Camonica, che nel corso dei secoli sarebbero arrivate a contare oltre centoquarantamila petroglifi.

Età del bronzo

Dal III millennio a.C. si svilupparono le tecniche di fusione del bronzo, basilari nell'elaborazione di armi da caccia e da guerra. Nell'uso del bronzo ritrovarono un materiale più duttile e malleabile, ma soprattutto molto più longevo del rame.

Note

1. ^ *L'Origine dell'Arte e i Primi Esempi di Arte Paleolitica*, su *ULUKAYIN Italiano*, 2 novembre 2022. URL consultato il 2022-11-13 Alcuni hanno suggerito che i Neanderthal potrebbero aver copiato questo comportamento dall'Homo sapiens. Ma David W. Frayer ha contestato questo punto di vista, dicendo che l'Homo sapiens non si trovava nella regione in cui furono scoperti gli artigli anche dopo 100.000 anni..

Bibliografia

- AA.VV., *Arte nei secoli*, Monte dei Paschi di Siena, Siena, 1966.
- P. Graziosi, *L'arte preistorica in Italia*, G.C. Sansoni, Firenze, 1973.
- G. Mannino, "I graffiti parietali preistorici della Grotta Addaura: la scoperta e le nuove acquisizioni", in *Atti della XLI Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria*, San Cipirello (PA), 16-19 novembre 2006.
- Pierluigi De Vecchi, Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, Volume 1, Bompiani, Milano, 1999.

Voci correlate

- Architettura preistorica
- Arte preistorica in Italia
- Cromlech
- Dolmen
- Incisioni rupestri
- Menhir
- Pittura rupestre
- Preistoria
- Venere di Willendorf
- Veneri paleolitiche

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni sull'**arte preistorica**
- Wikiversità contiene risorse sull'**arte preistorica**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sull'**arte preistorica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Prehistoric_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Arte preistorica*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 11609 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=11609) · LCCN (EN) sh85007853 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007853) · BNE

	(ES) XX525342 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525342) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525342) · BNF (FR) cb11943950f (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11943950f) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11943950f) · J9U (EN, HE) 987007295501105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295501105171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_preistorica&oldid=130540542"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 18 nov 2022 alle 06:06.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte egea

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'arte della civiltà egea si sviluppò durante l'età del bronzo nella regione della Grecia e dell'Egeo. All'interno di quest'ambito si svilupparono principalmente tre diverse civiltà interagenti e comunicanti fra loro: quella minoica, sviluppatasi nell'isola di Creta, quella micenea, sviluppatasi nella Grecia continentale (Peloponneso) e quella cicladica, sviluppatasi nell'arcipelago delle Cicladi.

L'arte cicladica si caratterizza per le sue figure semplici scolpite nel marmo bianco. L'arte minoica nasce in corrispondenza dell'introduzione della metallurgia del bronzo. L'architettura più nota è quella del Palazzo di Cnosso, completo di un santuario e di un teatro, ma anche l'architettura del palazzo di Malia. Questi palazzi erano costruiti in pietra calcarea e mattoni crudi, non avevano mura difensive intorno: bastava il mare a proteggerli. A Creta svolgevano un ruolo importante i ceramisti e i decoratori. L'arte micenea, influenzata da quella minoica, si colloca nel periodo più avanzato dell'età del bronzo ed il suo elemento caratterizzante sono le fortificazioni, le porte e l'architettura funeraria.

Durante l'età del bronzo, intorno agli anni 2800–1100 a.C., nonostante gli scambi culturali e commerciali con le civiltà contemporanee egiziana e mesopotamica, le civiltà egee svilupparono un proprio stile distintivo. Dopo che queste civiltà dell'età del bronzo greca caddero, si entrò nella fase denominata medioevo ellenico nella quale la produzione artistica si ridusse ai minimi termini. Verso il 1050 a.C. incominciò a delinearsi all'interno della produzione dei manufatti in ceramica il cosiddetto stile protogeometrico, che viene considerato convenzionalmente la prima vera e propria fase dell'arte dell'antica Grecia. Questo momento di passaggio tradizionale adottato dai critici deriva in una certa misura dal fatto che un tempo non si avesse la certezza che il sistema di scrittura micenea lineare B potesse essere ricondotto in qualche modo ad una forma arcaica della lingua greca. Questa teoria è stata poi confermata negli anni '50 del novecento. Invece, il sistema di scrittura utilizzato nell'isola di Creta lineare A non è mai stato ricondotto a una lingua conosciuta. Questa lingua è stata chiamata "minoico" e corrisponde ad un periodo della storia cretese precedente a una serie di invasioni micenee intorno al 1450 a.C

Indice

Arte minoica
Arte cicladica
Arte micenea
Galleria d'immagini
Note
Bibliografia
Voci correlate

Arte minoica

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio: **Civiltà minoica § Arte**, **Architettura minoica** e **Ceramica minoica**.*

L'**arte minoica** si sviluppa nell'ambito dalla stessa civiltà cretese durante l'età del bronzo (circa 3000-1050 a.C.). Esempi di architettura minoica li si trova principalmente nei resti dei grandiosi palazzi che costituivano la residenza del sovrano e il luogo di immagazzinamento del surplus della produzione. Erano costruiti con pietra e mattoni di fango essiccati al sole, poi le pareti venivano intonacate e talvolta dipinte. Il palazzo più famoso è quello di Cnosso, anche se le rovine attuali, compresi i famosi affreschi a tema marinaresco, sono in larga parte frutto della fantasia dell'archeologo inglese Arthur Evans agli inizi del Novecento. A Creta non sono stati trovati resti né di architetture funerarie, né tanto meno di alcuna costruzione militare. A differenza dell'architettura micenea, quella minoica presenta colonne con base sottile e capitelli grandi, così da non essere molto stabili. Infatti esse erano basse in modo da non superare i due metri.

La ceramica minoica fu caratterizzata da una sequenza senza sosta di stili artistici, maturati rapidamente, rivelano qualcosa riguardo ai desideri dei patroni minoici in originalità, mentre aiutano gli archeologi ad assegnare date relative agli strati dei loro siti. Vasi che contenevano olii e unguenti, esportati dalla Creta del XVIII secolo a.C., sono stati trovati in siti delle isole egee e nella Grecia continentale, a Cipro, lungo le coste della Siria e in Egitto, dimostrando così i vasti contatti commerciali dei minoici. La ceramica estremamente raffinata di Palazzo chiamata (ceramica) di Kamares, e lo "stile marino", caratterizzante tutto il Tardo Minoico, rappresentano il culmine della tradizione della ceramica minoica.

Arte cicladica

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte cicladica****.*

Suonatore di arpa maschio di Keros.

L'antica cultura delle Cicladi prosperò nelle isole del Mar Egeo dal 3300 al 1100 a.C. circa.[1] Insieme alla civiltà minoica e alla Grecia micenea, il popolo delle Cicladi è annoverato tra le tre maggiori culture egee. L'arte cicladica comprende quindi uno dei tre rami principali dell'arte egea.

Quasi tutte le informazioni conosciute riguardanti l'arte neolitica delle Cicladi provengono dal sito di Saliagos al largo di Antiparo. La ceramica di questo periodo è simile a quella di Creta e della Grecia continentale. Scrive Sinclair Hood: "Una forma distintiva è una ciotola su un piede alto paragonabile a un tipo che si trova nel continente del Tardo Neolitico".[2]

L'arte più conosciuta di questo periodo sono le figure di marmo solitamente chiamate "idoli" o "figurine", sebbene nessuno dei due nomi sia esattamente accurato: il primo termine suggerisce una funzione religiosa che non è affatto concordata dagli esperti, e il secondo non si applica correttamente alle figure più grandi, che sono quasi a grandezza naturale. Queste figure di marmo sono sparse per l'Egeo, suggerendo che fossero popolari tra la gente di Creta e la Grecia continentale.[3] Forse la più famosa di queste figure sono i musicisti: uno il suonatore di arpa e l'altro il suonatore di pipe.[4] Databili all'incirca al 2500 a.C., questi musicisti sono talvolta considerati "i primi musicisti esistenti dell'Egeo".[5]

La maggior parte di queste figure sono rappresentazioni altamente stilizzate della forma umana femminile, in genere con una qualità piatta e geometrica che conferisce loro una sorprendente somiglianza con l'arte moderna di oggi. Tuttavia, ciò potrebbe essere un malinteso moderno in quanto vi sono prove che gli idoli fossero originariamente dipinti con colori luminosi.[6]

Arte micenea

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura micenea****.*

La Porta dei Leoni

L'**arte micenea** si è sviluppata in Grecia nell'ambito della civiltà micenea, successivamente alla fioritura della minoica (circa 1500-1100 a.C.). Benché sia stata fortemente influenzata dalla civiltà minoica, ovvero quella degli abitanti di Creta, la civiltà micenea presenta notevoli differenze dal punto di vista architettonico ed artistico. Quella micenea fu infatti un'arte prevalentemente ispirata dalla guerra. I fastosi palazzi cretesi furono sostituiti da costruzioni robuste, circondate da enormi cinte murarie di fortificazione, realizzate con una serie di blocchi di pietra irregolari e collocate sulla parte elevata della città (*acropoli*). Le maggiori roccaforti si ebbero nelle città di Micene, Tirinto, Pilo, Argo e Tebe. Nella parte più interna dei palazzi erano edificate le sale delle udienze reali chiamate megaron caratterizzate da un focolare rotondo al centro e da quattro colonne che ne sostenevano il tetto. Questa struttura viene considerata da diversi studiosi il precursore architettonico del tempio greco. Era possibile accedere a questi palazzi fortificati attraverso delle porte. La più famose e meglio conservata è la cosiddetta "porta dei leoni", uno dei pochi esempi rimasti di decorazione su queste architetture.

Caratteristiche sono anche le tombe a thòlos, monumenti funerari costituiti da un vano circolare, spesso sottostante ad un tumulo di terra e coperto con cerchi concentrici di blocchi lapidei a costituire una sezione più o meno ogivale, a cui si accedeva attraverso un corridoio chiamato *dromos*. La più nota e imponente è la cosiddetta "Tomba di Agamennone" (conosciuta anche con il nome di "Tesoro di Atreo"), alta tredici metri e avente 14,50 metri di diametro misura. Non verranno costruiti edifici con volte lapidee così grandi fino al Pantheon (1400 anni dopo)[7].

Vennero prodotti oggetti di grande valore artistico realizzati in oro o in altri metalli, in gran parte rinvenuti a Micene all'interno della tomba circolare A e B, inclusa la famosa maschera di Agamennone e la coppa di Nestore. In un gran numero di siti archeologici sono state rinvenute figurine umane di ceramica, per lo più molto stilizzate, come le figurine di tipo Psi e Phi. Esistono anche piccole scene scolpite, rilievi o intagli, di alta qualità in diversi materiali, tra cui metallo, intaglio su pietra dura e avorio. Notevole esempio è il sigillo in agata del guerriero di Pilo, creato in età micenea da esperte maestranze cretesi. Al pari della civiltà minoica (cretese), quella micenea eccelse anche nella lavorazione della ceramica. Sono stati, infatti, ritrovati

numerose statuine di idoli e guerrieri. Di particolare interesse sono, poi, i vasi elegantemente dipinti con temi naturalistici, tra i quali il più ricorrente è certamente la piovra. Per quanto riguarda la scultura non ci sono giunti molti resti, che sono caratterizzati in genere da una lavorazione piuttosto rozza.

Galleria d'immagini

Affresco del Palazzo di Cnosso (circa 1500 a.C.)

Affresco parietale a Cnosso

Dea dei serpenti da Cnosso (1700-1600 a.C.)

Note

1. ^ Adams, Laurie. *Art Across Time* (fourth ed.). Mc-Graw Hill. p. 112.
2. ^ Hood 28
3. ^ Doumas, p. 81
4. ^ Higgins, p. 61
5. ^ Higgins, p. 60
6. ^ *Prehistoric Arts (Getty Exhibitions)*, su *getty.edu*. URL consultato il 27 marzo 2018.
7. ^ In età ellenistica sono esistite volte anche più grandi, ma con struttura lignea, quali l'*Arsinoeion* di Samotracia.

Bibliografia

- (EN) Donald Preziosi e Louise A. Hitchcock, *Aegean Art and Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 1999, ISBN 0-19-284208-0.
- (EN) Donald A. Mackenzie, *Crete and Pre-Hellenic Europe*, Washington, Senate Press, 1995, ISBN 1-85958-090-4.
- (EN) R.F. Willetts, *The Civilization of Ancient Crete*, New York, Barnes & Noble, 1976, ISBN 1-56619-749-X.

Voci correlate

- Architettura minoica
- Architettura micenea
- Ceramica minoica

Controllo di autorità	LCCN (EN) sh85007526 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007526) · J9U (EN, HE) 987007294988105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007294988105171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_egea&oldid=133702625"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mag 2023 alle 23:15.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte greca

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Per **arte greca** si intende l'arte della Grecia antica, cioè di quelle popolazioni di lingua ellenica che abitarono una vasta area, comprendente la penisola ellenica, le isole egee e ioniche e le colonie fondate in Asia Minore, sul mar Nero, nell'Italia meridionale e insulare e, nella fase più tarda, nelle regioni conquistate da Alessandro Magno (conosciuto anche come Alessandro il Macedone), in particolare nella Fenicia, nell'Egitto e nell'Anatolia[1]

Essa ha esercitato un'enorme influenza culturale in alcune aree geografiche dal mondo antico fino ai nostri giorni. In Occidente ebbe un forte influsso sull'arte romana imperiale e in Oriente le conquiste di Alessandro Magno avviarono un lungo periodo di scambi tra le culture della Grecia, dell'Asia centrale e dell'India (arte greco-buddista del Gandhāra), con propaggini addirittura in Giappone.[2][3][4][5] A partire dal Rinascimento, in Europa l'estetica e l'alta capacità tecnica dell'arte classica (l'arte greca e la sua continuazione nell'arte romana) ispirarono generazioni di artisti e dominarono l'arte occidentale fino al XIX secolo.

Col Neoclassicismo, nato da una serie di fortunate scoperte archeologiche, si iniziò a distinguere i contributi greci classici da quelli romani, ricreando il mito dell'arte ellenica quale traguardo impareggiabile di perfezione formale. I Greci posero sempre la massima attenzione alla ricerca estetica, cercando di trovare in ogni manifestazione artistica il massimo grado di armonia e perfezione formale. Le caratteristiche che distinsero la loro produzione rispetto alle civiltà antiche ad essa precedenti e contemporanee, furono: l'attenzione e l'aderenza al realismo, che in scultura si tradusse in un'osservazione particolare dell'anatomia umana, e in pittura si risolse sia nella ricerca della rappresentazione prospettica dello spazio, sia in quella della resa dei volumi; in architettura la stretta corrispondenza tra forma e funzione, diretta conseguenza di un approccio razionale alla comprensione del mondo e alla conoscenza. Tali raggiungimenti formali, che sono all'origine del classicismo europeo, hanno influito sullo sviluppo successivo del mondo occidentale ad un livello che va ben oltre la storia dell'arte.

Indice

Definizioni
Contenuti
Arte greca come arte "classica"
Stili e periodi
Architettura
Scultura
Pittura e ceramografia
Note
Bibliografia
Voci correlate

Altri progetti
Collegamenti esterni

Definizioni

Eretteo, acropoli di Atene.

Dalla trattazione si escludono generalmente l'arte minoica e micenea (o arte egea) che fiorirono tra il 1500 e il 1200 a.C. Sebbene la seconda appartenesse già probabilmente a una civiltà di lingua ellenica (vedi Lineare B), non esiste una vera continuità tra l'arte di queste culture e la successiva arte greca, se non quella che deriva, ad esempio, dalla circolazione di supporti iconografici quali "cartoni" di bottega o vasellame. L'arte greca quale forma artistica dotata di significato storico autonomo nasce dopo la fine della civiltà micenea, quindi nell'ultimo secolo del II millennio a.C., e termina con il progressivo stabilirsi del dominio romano sul mondo di lingua greca intorno al 100 a.C.

In lingua greca la parola τεχνή (*tekhnê*), che comunemente viene tradotta con arte, indica più propriamente l'abilità manuale e artigianale: da questo termine deriva infatti la parola "tecnica"; gli scultori e pittori greci erano artigiani, apprendevano il mestiere a bottega, spesso presso il proprio padre, e potevano essere schiavi di uomini facoltosi. Sebbene alcuni di essi divenissero ricchi e ammirati, non avevano la medesima posizione sociale di poeti o drammaturghi; fu solo in epoca ellenistica (dopo il 320 a.C. circa) che gli artisti divennero una categoria sociale riconosciuta, perdendo al contempo quel legame con la comunità che ne aveva caratterizzato il lavoro in epoca arcaica e classica. Scrive Richter a proposito della costruzione dell'Eretteo sull'Acropoli di Atene: "Ci rimane un'iscrizione riferentesi al secondo periodo di lavori, cioè dopo il 409, con i nomi di circa centotrenta operai, tra schiavi, stranieri ivi residenti e liberi cittadini; tutti, compreso l'architetto, ricevevano il compenso giornaliero di una dracma."[6]

In Grecia gli artisti ebbero piena consapevolezza del proprio ruolo: le firme dei ceramisti compaiono sui vasi fin dal VI secolo a.C., ancora in periodo arcaico e Plinio racconta di come Zeusi e Parrasio amassero sfoggiare la propria ricchezza e ostentare la propria attività come eminentemente intellettuale. Tali sforzi non riuscirono evidentemente a scardinare la convenzione per cui ogni lavoro di tipo manuale dovesse essere considerato di livello inferiore. Nel periodo ellenistico invece l'interesse per l'arte divenne un contrassegno per le persone colte e il disegno e il modellare vennero considerati un passatempo non disdicevole; come conseguenza iniziarono a formarsi le collezioni private e si diede inizio al mercato artistico. Tale svolta fu concomitante con la nuova tendenza soggettivistica della filosofia antica che portò a ritenere poeti e artisti soggetti a una medesima esperienza[7].

Contenuti

«Il contenuto fondamentale dell'arte classica è il "mito". Le immagini degli dei e degli eroi greci [...]. I nuovi dei, che spesso vediamo raffigurati in lotta contro una precedente generazione fatta di giganti e mostri (le Gorgoni, le Furie, i Giganti, i Titani, ecc.), sono le immagini ideali di attività o virtù umane: la sapienza e la cultura (Atena), la poesia (Febo), la bellezza (Afrodite), l'abilità nei traffici (Ermes), il valore guerriero (Ares), l'autorità (Zeus); ed una splendente legione di semidei, ninfe ed eroi»[8].

Il realismo dell'arte greca a cui si è già accennato si distacca da ogni precedente esperienza perché non ha limiti, non si mantiene a livello umano come avviene nelle altre civiltà antiche (Egitto, Mesopotamia, ecc.), ma permea il mondo degli dei. È questo l'unico elemento che accomuna l'arte greca all'arte minoica[9] e che deriva, per entrambe le civiltà, da una concezione dell'arte come espressione di tutta la comunità e non di

Centauromachia nelle metope del Partenone di Fidia

un'entità superiore, umana o divina che sia. Non c'è più niente di "magico", apotropaico o simbolico nell'arte classica; nella civiltà ellenica il mondo degli dei e degli eroi è speculare al mondo degli uomini i quali attraverso il mito e l'arte giungono alla comprensione di se stessi e del mondo: «Nulla è nella realtà che non si definisca o prenda forma nella coscienza umana»[10]. Di questa funzione dell'arte - giacché in questa ricerca di un armonico rapporto con il mondo, con la natura e con il divino l'arte ha avuto ruolo attivo e non rappresentativo - artista e civiltà sono consapevoli; il momento in cui la comunità greca raggiunge la massima consapevolezza dell'affermazione dell'uomo nel mondo è il regno di Pericle che coincide con l'età classica.

La consapevolezza dell'artista si esprime nell'interesse teorico; l'artista greco nel V secolo a.C. scrive e riflette sul proprio lavoro, sa da dove proviene, conosce il proprio passato e lavora per giungere ad un insieme di regole, astratte dalla contingenza, modelli, grazie ai quali poter comunicare, trasmettere conoscenza, risultando comprensibile a chiunque. L'arte ceramica non è esclusa dal progressivo perfezionamento del "canone", non ha minor valore della scultura monumentale, ha una funzione diversa e forse più importante, oltre a non trascurabili risvolti economici. Così come gli sviluppi formali attraversano ogni forma d'arte, l'arte non è appannaggio di temi specifici ma affronta ogni aspetto della realtà: può essere celebrativa, storica o documentaria; smetterà di essere espressione e testimonianza della società e dei suoi valori in modo così aderente a partire dal IV secolo a.C., quando una serie di mutamenti sociali e politici porteranno all'affermazione della monarchia macedone, alla crisi delle *poleis* stesse e all'affermazione di un'élite culturale distante dai valori tradizionali e comunitari.

Arte greca come arte "classica"

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Canone di Policleto****.*

Le testimonianze artistiche greche nel tempo hanno rivestito un ruolo assolutamente unico nella storia culturale dell'Occidente. Nel Rinascimento, quando non si distingueva ancora tra modelli greci e successivi sviluppi romani, si formò il termine "classico", derivante dal latino *classicus*, che intendeva quel modello antico di valenza ideale, a cui si riconosceva cioè il merito di essere giunto a una perfezione formale,[1] definita dai canoni come quello di Policleto.

Angelika Kauffmann, Ritratto di Johann Joachim Winckelmann

Il termine, inoltre, ha un significato più stretto nello specifico dell'arte greca, poiché indica la fase tra V e IV secolo a.C. quando la produzione artistica raggiunse un particolare livello ritenuto di eccellenza. A tale definizione contribuirono già in età ellenistica i perduti trattati della pittura e della scultura di Senocrate di Sicione, uno scultore della scuola di Lisippo, e di Antigono di Caristo, entrambi della metà del III secolo a.C.[11] Gli scrittori romani come Plinio il Vecchio, Cicerone e Quintiliano divulgarono ulteriormente l'immagine dell'arte greca tra V e IV secolo a.C. come l'età di un apogeo estetico e culturale cui dovette seguire un periodo di progressiva decadenza[1][12]. Una serie di equivoci di tipo estetico e storico percorre la storia degli studi relativi all'arte dell'antica Grecia, dai quali è nata, tra l'altro (si pensi all'antinomia tra forma e colore) una concezione evoluzionistica dell'arte che continuerà ad essere applicata anche all'arte di epoche

successive. Tale concezione venne ripresa ancora nel Settecento da Winckelmann, archeologo e figura fondamentale per i successivi studi in questo ambito storico-artistico; egli fece propri i giudizi di età ellenistica sull'arte dei secoli V e IV a.C., indicandola come modello perfetto e irripetibile da adottare come ideale senza tempo. Le idee di Winckelmann furono applicate nel movimento neoclassico[13] e i suoi studi furono alla base della periodizzazione convenzionale dell'arte greca in fase arcaica, severa, classica ed ellenistica. Solo nell'Ottocento, grazie anche alle nuove scoperte archeologiche, si iniziò ad avere un approccio diverso, dedicando maggiore attenzione anche alle fasi precedenti e seguenti l'arte classica e riconoscendo in ciascuna i rispettivi valori estetici, capaci di rendere, fin dalle origini, l'arte greca unica nel quadro del mondo antico[13].

Classico inoltre è oggi usato in maniera più generica, anche per espressioni artistiche moderne o contemporanee, in cui la manifestazione di emozioni e sentimenti è contenuta in forme di controllata razionalità e dotate di armonia, in grado di essere prese anche come modelli[13].

Stili e periodi

Atene, obolo, metà V secolo, stile arcaico. A sinistra Atena, a destra civetta e AΘE (*ath*) per *Athenaiōn* (degli ateniesi)

Atene, tetradracma, I metà IV secolo, stile classico. A sinistra Atena, a destra civetta e AΘE (*ath*) per *Athenaiōn* (degli ateniesi)

L'arte dell'antica Grecia viene suddivisa dal punto di vista dello stile in quattro periodi principali che, sebbene siano insufficienti alla definizione e comprensione storica, vengono abitualmente e utilmente impiegati a fini didattici.

Il primo periodo sorge a seguito della migrazione dorica (prima colonizzazione, intorno al 1100 a.C.), attraversa il periodo tradizionalmente conosciuto come Medioevo ellenico e termina con le prime manifestazioni della statuaria dedalica del VII secolo a.C. Le statuette in terracotta, pietra e metallo e la ceramica protocorinzia e protoattica sono le produzioni attraverso le quali è possibile individuare il lento formarsi di uno stile greco autonomo capace di assorbire e reinterpretare le influenze orientalizzanti. L'espansione coloniale avvenuta tra l'VIII e il VII secolo a.C. (seconda colonizzazione) introduce nell'arte greca nuovi elementi. Al luogo di culto domestico tipico della civiltà micenea si sostituisce il tempio che assume gradualmente le monumentali forme del dorico e dello ionico; contemporaneamente si sviluppa la statuaria di grandi dimensioni. Il passaggio dal periodo dedalico all'arcaico maturo si verifica in concomitanza con le trasformazioni sociali e politiche di Atene (a partire all'incirca dalla riforma di Solone) che porteranno la città ad essere il centro dell'attività politica e finanziaria del mondo greco.

Le guerre persiane segnano il passaggio tra periodo arcaico e periodo classico, e il regno di Alessandro Magno (336-323 a.C.) quello tra periodo classico e periodo ellenistico, il quale termina ufficialmente con la conquista romana dell'Egitto (battaglia di Azio del 31 a.C.). In realtà non ci furono transizioni nette tra un periodo e l'altro: alcuni artisti lavorarono in modo più innovativo rispetto ai propri contemporanei determinando progressivi scarti e avanzamenti di tipo formale all'interno di una tradizione artigianale consolidata e socialmente riconosciuta. Gli avvenimenti storici a cui si legano anche le grandi trasformazioni nel mondo dell'arte evidenziano come queste ultime si siano verificate nell'incontro tra personalità artistiche d'eccezione e sostanziali cambiamenti di tipo sociale, politico o economico; l'accenno riguarda ad esempio quella generazione di artisti che traghettò la scultura greca dalla fase tardo-arcaica alla piena classicità (Mirone, Policleto, Fidia). D'altra parte, al di fuori di questi cambiamenti, le forti tradizioni locali di carattere conservativo, legate alle necessità dei culti, avevano portato a una differenziazione stilistica per aree geografiche, riconoscibile al di là degli scambi e delle reciproche influenze: lo stile dorico

coinvolge le aree della Grecia settentrionale, del Peloponneso e della Magna Grecia; lo stile ionico è proprio di Atene (come la scultura attica, facilmente distinguibile dalla scultura dorica), delle coste dell'Asia Minore e delle Isole egee, mentre il corinzio può essere considerato come l'evoluzione dello stile ionico in tutta la Grecia a partire dalla fine del V secolo a.C.

Architettura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tempio greco***, ***Architettura greca arcaica*** *e* ***Architettura greca classica***.

L'Heraion di Olimpia, 1877-1878.

I propilei dell'acropoli ateniese. Jean-Baptiste Louis Gros, dagherrotipo, 1850

Un esempio di architettura greca è il tempio sul quale si sviluppano tematicamente le strutture concettuali e formali dell'architettura greca. Originariamente semplice "baldacchino" a protezione dell'immagine della divinità e destinato alla raccolta delle offerte, il tempio manterrà anche in seguito questa sua funzione di "casa degli dèi": per separare il naos (cella) dagli arredi sacri e dalle offerte viene introdotta la distinzione tra il prònao e l'opistodomo, rispettivamente sul davanti e sul retro della cella (inutile tentare di distinguere all'interno di queste modifiche tra origini di tipo funzionale e origini di tipo formale), mentre a contenere e proteggere la cella stessa si sviluppa il colonnato esterno (peristasi). Il rito collettivo continuerà a svolgersi al di fuori del tempio, in un recinto sacro o santuario dove si trovava l'altare e destinato col tempo ad ospitare altri edifici pubblici come quelli necessari allo svolgimento dei giochi panellenici e, originariamente, il teatro. Prima del 700 a.C. tuttavia gli edifici greci erano costruiti con materiali poco durevoli come mattoni, legno e paglia e l'impulso verso l'architettura monumentale per un certo periodo oltrepassò le reali capacità tecniche dei greci le quali dovettero svilupparsi per tutto il VII secolo fino all'inizio del VI secolo a.C. Dalla metà dell'VIII alla metà del VII secolo a.C. una serie di innovazioni tecniche nella lavorazione della pietra consentiranno di aumentare le dimensioni degli edifici, mentre si andrà sempre più precisando la distinzione fra strutture portanti e strutture di riempimento, uniche queste ultime a ricevere una decorazione ornamentale. Il primo grande tempio con mura fatte in blocchi di calcare tenero venne costruito a Corinto tra il 700 e il 660 a.C. Poco dopo venne costruito il tempio periptero di Poseidone ad Isthmia e le sue mura vennero coperte con dipinti policromi. I primi templi a Corinto e Isthmia avevano tegole di terracotta e queste erano un'invenzione indigena, non ne esistono precedenti al di fuori della Grecia. Non ci sono testimonianze dell'esistenza del dorico prima del 660 a.C.; le prime testimonianze di un capitello dorico appaiono su un frammento protocorinzio del 650 a.C. e il tempio a cui appartengono le metope di Thermo (630 a.C.) è il più antico tempio dorico conosciuto. Alla fine del VII secolo a.C. l'architettura dorica ha già forme e regole proprie: “Essa è l'espressione più pura e più genuina dell'architettura greca”,[14] ma le regole e le proporzioni non possono essere dogmi e le correzioni ottiche interverranno presto ad infrangere le regole in funzione di una maggiore armonia degli edifici. Il tempio dorico apparve nuovamente (e in più grande scala) nell'Heraion di Olimpia datato intorno al 600 a.C., dove lo scarso uso della pietra fu dovuto probabilmente non alle capacità dei costruttori, che le porzioni di mura attestano essere state considerevoli, ma alle scarse dotazioni economiche. Il primo tempio dorico interamente in pietra fu il tempio di Artemide a Corfù probabilmente costruito intorno al 580 a.C. dopo la morte di Periandro. In base alle testimonianze sembra che i greci abbiano avuto l'impulso di costruire templi in pietra prima del momento di grande influenza egiziana e che le tecniche architettoniche in pietra (Isthmia

e Corinto) siano state in gran parte autodidatte. I Greci ebbero evidentemente l'opportunità di osservare costruttori egiziani estrarre, trasportare e posizionare pietre più dure del poros usato a Corinto e a Isthmia, ma la tecnica egiziana fu importante per i Greci solo a partire dal 600 a.C. (Olimpia e Corfù) nel senso di un miglioramento di conoscenze già acquisite. L'architettura ionica, d'altra parte, deve molto poco agli egiziani e solo a partire dal terzo Heraion di Samo (570 a.C.) e sembra piuttosto preferire le forme del Vicino Oriente. Inoltre sembra che il dorico sia stato inventato quasi improvvisamente intorno al 650 a.C. dagli architetti che lavorarono a Corinto sotto Cipselo per l'uso specifico nel programma costruttivo dei Cipselidi; l'esito di questo nuovo modo di costruire era visibile a tutte le città greche attraverso il thesauros fatto costruire da Cipselo nel santuario di Delfi.[15]

Dopo il 480 a.C. (dopo la cosiddetta colmata persiana) si apre quel periodo di intensa creatività ad Atene durante il quale si ha l'eccezionale complesso dell'Acropoli voluto da Pericle come espressione della supremazia ateniese; ma in occidente la raggiunta classicità viene recepita passivamente (a Segesta e ad Agrigento) mentre in oriente, a una fase di grande crescita economica e culturale tra VII e VI secolo, testimoniata dalla ricostruzione dell'Heraion di Samo e dal nuovo Artemision di Efeso entrambi attribuiti a Rhoikos, segue un periodo di stasi fino al IV secolo a.C. Alle soglie dell'età ellenistica la raffinatezza implicita nei grandi modelli classici si accentua e si manifesta anche con il diffondersi del capitello corinzio (ad Iktinos, l'architetto del Partenone, Pausania attribuisce anche il Tempio di Apollo Epicurio), oltre che con il rinnovato interesse per la forma a thòlos e per l'ordine ionico.

Nel santuario di epoca arcaica ogni edificio era originariamente concepito in se stesso, edificato senza tener conto di un'armonizzazione con gli altri spazi. In età ellenistica questo isolamento concettuale dell'edificio verrà abbandonato a favore di un impianto maggiormente scenografico che ha come conseguenza una maggiore importanza assegnata alla facciata, anche come punto dal quale ci si affaccia, dal quale è possibile osservare gli spazi circostanti. In epoca romana questa concezione verrà estesa anche alla statuaria che si allontanerà così dall'idea tipicamente ellenistica della figura immersa nello spazio e che portò invece l'architettura greca in questo periodo a sviluppare proprio gli edifici a pianta circolare o stellare, ma concepiti sempre a partire dallo spazio esterno. Durante l'età ellenistica l'ordine dorico venne raramente usato per i templi, mentre venne impiegato prevalentemente per i portici cittadini. “Il suo vero significato lo stile dorico lo aveva manifestato nell'arcaismo [...]: sono forme di una pesantezza terrestre, primitiva, megalitica, espressione di una religiosità che sente in pieno il timore del mistero”.[16] L'architettura ellenistica esprime una civiltà ormai completamente rinnovata in cui è l'architettura civile ad acquisire uno spazio mai avuto in precedenza, a dare origine a nuovi temi assumendo il ruolo svolto dal tempio in epoca arcaica.

Scultura

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Scultura greca****.*

Le origini della statuaria greca risalgono al secondo quarto del VII secolo a.C. Essa ha come soggetto privilegiato la figura umana e può essere seguita, nel suo sviluppo, dalla scultura dedalica alle statue dei *Gemelli di Argo* e da qui alla scultura dell'entroterra greco. Sin dalle origini e ancora in epoca classica la statuaria greca non rappresentava persone specifiche, bensì uno schema o modello eseguito seguendo precise convenzioni. Scriveva Aristotele: «Ad ogni produzione nell'arte preesiste l'idea creatrice che gli è identica: per esempio l'idea creatrice dello scultore preesiste alla statua. Non vi è in questo campo una generazione casuale. L'arte è ragione dell'opera, ragione senza materia»[17]. Nel passaggio dalla scultura arcaica alla scultura classica la statua perde le proprie connotazioni simboliche e sostitutive (si veda la voce Kouros) e si sviluppa il concetto di mimesi secondo il quale la figura è scolpita avvicinandosi all'idea intesa come modello universale e perfetto. Il momento di passaggio, cruciale per l'evolversi della tradizione scultorea greca, è quello che viene chiamato stile severo, un periodo di grande sperimentazione durante il quale si elaborano nuove modalità rappresentative, divenuti ormai impraticabili gli schematismi di epoca arcaica. Dello stile protoclassico lo stile classico recepisce e accoglie ciò che è adeguato ad istanze sociali

rimaste sostanzialmente inalterate al di là dell'ambito prettamente politico, rigettando le punte di più estremo naturalismo. Il movimento è fornito dalla vibrazione del panneggio nelle pose più statiche, nelle composizioni complesse da schemi dominati da ampie curve fluide (Fidia), nella statuaria è bilanciato in una calma equilibrata e neutra, capace di riportare nell'arte l'idea, universale e perfetta (Policleto). Si forma così l'immagine dell'eroe greco, resa canonica dalla posa policletea: un giovane nudo, in piedi, già così rappresentato in età arcaica, con una gamba ferma e una lievemente avanzata a cui fanno riscontro il braccio a riposo, sullo stesso lato, e quello impegnato in un gesto misurato dall'altro, ad esempio nel sorreggere un attrezzo ginnico. È una ritmica ordinata di azione e riposo, ma poiché inversa, è detta "chiasmo" (incrocio) dalla forma dalla lettera greca "χ" (chi). In epoca ellenistica la scultura, partecipando alla generale secolarizzazione dell'arte, acquisisce invece una dimensione prevalentemente privata che la allontana dalle tradizionali funzioni religiose e sociali permettendole il ritorno al naturalismo con un accento rinnovato che la condurrà al ritratto e alla scena di genere.

Statua di guerriero caduto, realizzata da Pierre-Étienne Monnot (1658-1733) come pendant del *Galata morente* riutilizzando un torso antico, copia di prima età imperiale del Discobolo di Mirone. Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Galleria, S 241.

Nonostante la resistenza dei materiali, solo una piccola parte della cospicua produzione scultorea greca è giunta fino a noi. Molti dei capolavori descritti dalla letteratura antica sono ormai perduti, gravemente mutilati, o ci sono noti solo tramite copie di epoca romana. A partire dal Rinascimento, molte sculture sono inoltre state restaurate da artisti moderni, a volte alterando l'aspetto e il significato dell'opera originale. Infine, la visione della scultura antica assunta nei secoli passati è risultata distorta poiché ritrovamenti e studi scientifici a partire dal XIX secolo hanno dimostrato come la policromia di statue e architetture fosse una caratteristica imprescindibile delle opere, benché solo in rarissimi casi essa si sia preservata fino a noi: le ricostruzioni moderne con calchi che riproducono i colori delle sculture, ricostruiti sulla base di analisi scientifiche, possono risultare sconcertanti.

In Italia già nel XV secolo si erano formate alcune grandi collezioni di statue antiche, ma solo con i ritrovamenti della fine del Settecento e dei primi dell'Ottocento l'Europa occidentale aprì gli occhi sulla vera arte greca. A Monaco arrivarono le sculture di Atena Afaia a Egina, nel 1816 il British Museum acquisì i marmi di Elgin, C. R. Cockerell a sua volta portò a Londra i rilievi scultorei del Tempio di Apollo Epicurio a Basse.[18]

Pittura e ceramografia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Pittura greca*** *e* ***Ceramica greca****.*

Gli scritti teorici e le opere dei grandi pittori greci sono perduti. La pittura greca è stata studiata attraverso i pochi reperti rimasti, attraverso la ceramografia e attraverso ciò che ci è stato riportato da fonti letterarie più tarde. Un'ulteriore documentazione offrono le pitture delle tombe etrusche, a Orvieto, a Chiusi, a Vulci, a Veio e soprattutto a Tarquinia. Sulla base di questi pochi elementi è stato possibile descrivere la pittura greca come grande pittura di cavalletto interessata ai problemi della prospettiva, dello scorcio, alla gradazione dei toni e al chiaroscuro, problematiche rimaste sconosciute alle altre civiltà del mediterraneo. Frequentemente anche la resa spaziale della figura così come veniva affrontata dalla scultura viene riportata all'influenza di una stessa problematica già posta in pittura. Alcuni autori, Ranuccio Bianchi Bandinelli ad esempio, tendono a descrivere la pittura greca come una sorta di arte-guida, riportando ad essa molte delle conquiste spaziali rintracciabili nelle altre arti.[19] Altri autori invece, come François Villard, preferiscono

Pelike ateniese a figure nere, 510-500 a.C. circa. Lato A: mercante d'olio con anfora. Firenze, Museo archeologico etrusco 72732.

descrivere il rapporto tra la ceramografia arcaica e la grande pittura come il procedere parallelo di un'unica arte pittorica la quale intorno al 640-620 a.C. decora sia piccoli vasi d'argilla (Olpe Chigi) sia grandi pannelli fissati alle pareti (metope di Thermo). La differenza funzionale e sociale che investiva la ceramica tuttavia la metteva in rapporto a problematiche più complesse (molteplicità delle officine, valore diseguale degli artigiani, maggiore permeabilità alle influenze esterne, ecc.) le quali attenuarono tale parallelismo, favorendo il formarsi e il prevalere della tecnica a figure nere che è una tecnica propriamente ceramografica.[20] In Grecia la ceramica dipinta era un lusso per il discreto numero di appartenenti alla classe benestante, così essa poteva essere non solo una proficua industria e un'opportunità lavorativa, ma anche un ottimo campo di esercizio per artisti di primo rango. Durante i periodi protogeometrico e geometrico fu una delle poche forme d'arte praticate; nel VII secolo a.C. nacquero la scultura e la pittura monumentali, ma a quest'epoca la pittura differiva dalla ceramografia solo nelle dimensioni e in una più larga possibilità di scelta cromatica. La frattura tra grande pittura e ceramografia si verificò solo a partire dal V secolo a.C.

La ceramica greca è un capitolo importante dell'arte e anche dell'economia greca. La parola ceramica deriva dal nome del quartiere di Atene specializzato nella produzione di vasi, il Ceramico, e molta produzione era destinata all'esportazione. Le forme della ceramica greca erano disegnate per essere utili ed erano costruite con precisione di contorno; la decorazione generalmente tendeva ad enfatizzare la struttura del vaso mantenendosi sul piano della superficie; tra i motivi decorativi la figura umana acquisì col tempo posizione predominante. Gli esiti manifestano una logica pianificazione dell'organizzazione spaziale e narrativa, improntata a una stretta disciplina che lascia scarsi margini ai virtuosismi. Durante il periodo protogeometrico i vasai ateniesi restituirono alle poche forme e decorazioni ereditate una certa precisione e dignità; non si sa con esattezza cosa abbia causato tale rivoluzione, ma l'esito fu un forte senso dell'ordine antitetico alla spontaneità micenea e questo nuovo spirito determinò il corso dell'arte greca fino alla sua decadenza. All'evoluzione dello stile protogeometrico in geometrico seguì la nuova fase orientalizzante che ampliò le differenze tra le scuole locali. Corinto diede vita alla nuova tecnica a figure nere, mentre ad Atene per due generazioni si preferì la più spontanea tecnica a contorno. Dalla fine del VII secolo a.C. l'espansione commerciale della ceramica corinzia rese la tecnica a figure nere praticamente ubiquitaria, ma alla metà del VI secolo a.C. Corinto e molte delle altre scuole locali cedettero all'espansione del nuovo stile attico. Gli ambiziosi ceramografi attici crearono la tecnica a figure rosse che permetteva maggiori possibilità nella rappresentazione dell'espressione e dell'anatomia umana, tornando ad un più libero metodo di raffigurazione pittorica e lineare. Verso la metà del V secolo a.C., stando a ciò che dicono le fonti, iniziò l'avventura esplorativa della grande pittura nel campo della rappresentazione spaziale e della prospettiva mentre per la ceramografia iniziò un periodo di progressivo declino e perdita di creatività.[21]

Lo sviluppo della pittura greca nei suoi momenti cruciali è descritto da Plinio in due passaggi notissimi del libro XXXV della *Naturalis historia* i quali, pur con le loro contraddizioni cronologiche, si integrano mostrando un'evoluzione che nelle sue linee essenziali si riscontra parallelamente nello sviluppo della ceramografia. La funzione del pittore in Grecia non era meno importante di quella dello scultore: grandi quadri con rappresentazioni mitologiche decoravano edifici pubblici e pinacoteche. Tra i nomi dei più grandi pittori greci, ricordati dalle fonti, troviamo Polignoto di Taso, attivo alla metà del V secolo a.C., Parrasio, Zeusi (che lavorò alla fine del V secolo) e Apelle, forse il pittore greco più noto, artista prediletto di Alessandro Magno. Con la prima metà del V secolo si interrompe la tradizione del *disegno colorato* e si introducono nuove istanze di tipo spaziale, approfondite da Agatarco e Apollodoro anche su basi matematiche. La tradizione della pittura lineare, giunta con Parrasio alle sue possibilità espressive massime

cede il passo a una pittura in cui prendono il sopravvento l'impostazione prospettica e luministica, una linea portata avanti da Zeusi e che attraverso Apelle, capace di fondere entrambe le grandi tradizioni della pittura greca, giungerà alla pittura ellenistica.

Mosaico pavimentale dalla "casa di Dioniso" a Pella, fine IV secolo a.C. Pella, Museo archeologico.

La pittura ellenistica, per la scarsezza di fonti antiche sull'argomento, monumentali e letterarie, viene studiata attraverso un'analisi parallela dei documenti minori di epoca ellenistica e delle opere maggiori di epoca romana, nel tentativo di ricostruire le problematiche affrontate dalla pittura greca tra la fine del IV secolo a.C. e la prima metà del I secolo a.C., le quali si delineano così come una maggiore importanza attribuita allo spazio costruito geometricamente, l'impiego di cornici architettoniche e paesistiche, lo studio degli effetti luministici e coloristici. Malgrado il dominio economico e politico di Roma, la cultura e l'arte di cui usufruiscono le classi privilegiate hanno origine in questo periodo ancora nel mondo greco; la decorazione parietale delle ville romane riceve apporti ellenistici fino al terzo stile, esemplificato dalla Villa di Boscotrecase.[22]

Già nel IV secolo a.C. si cominciarono ad ornare alcuni ambienti dei palazzi e delle case signorili con figurazioni pavimentali a mosaico. La documentazione più importante per le fasi più antiche della tecnica è quella fornita dai mosaici di Olinto, che venne distrutta da Filippo II di Macedonia nel 348 a.C. Mosaici di epoca ellenistica eseguiti con una tecnica già raffinata di cui non è dato rintracciare precedenti stadi evolutivi sono quelli rinvenuti a Pergamo, Pella e Delos.[23]

Note

1. De Vecchi; Cerchiari, p. 28.
2. ^ Bussagli, pp. 7-21.
3. ^ Enciclopedia dell'Arte Antica, Treccani.
4. ^ Massimo Ciccotti, *Perché il Buddha è così bello? Semplice, si è rifatto il look in Grecia!*, in *La Stampa*, Torino, 19 ottobre 2012. URL consultato il 16 marzo 2014 (archiviato dall'url originale l'8 dicembre 2013).
5. ^ *L'arte greco-buddista distrutta dopo secoli di storia*, su *La Nuova Italia*. URL consultato il 16 marzo 2014.
6. ^ Richter, 1969, pp. 32-33.
7. ^ Wittkower, 1967, pp. 10-16.
8. ^ Argan, 1988, p. 31.
9. ^ Bianchi Bandinelli, 1986, p. 12.
10. ^ Argan, 1988, p. 29.
11. ^ I filologi dell'Ottocento riconobbero questi autori quali fonti di Plinio per quanto riguarda le notizie circa pittura e scultura. Gli aneddoti sulla vita degli artisti invece derivano a Plinio da Duride di Samo, vissuto nella seconda metà del IV secolo a.C., in un periodo di completo disinteresse storiografico nei riguardi della produzione artistica contemporanea. È a Duride che dobbiamo una delle interpretazioni più famose e durature dell'idealismo greco: l'idea cioè che gli artisti scegliessero e unissero le parti più belle dei corpi i quali mancherebbero di perfezione se presi singolarmente. Venturi, 1964, pp. 47-49.

12. ^ I testi di Cicerone e Quintiliano, interessano perché riflettono l'orientamento della "critica" a loro contemporanea; la moda delle collezioni d'arte e la reazione all'arte contemporanea sentita come decadente facilitarono il sorgere di "conoscitori" che in questi anni riscoprirono il valore degli artisti anteriori al IV secolo a.C. e di Fidia in particolare. Venturi, 1964, pp. 59-61.
13. De Vecchi; Cerchiari, p. 29.
14. ^ Bianchi Bandinelli, 1986, p. 53.
15. ^ Hurwit, 1985, pp. 179-186.
16. ^ Bianchi Bandinelli, 1986, p. 64.
17. ^ Aristotele, IV secolo a.C., *Sulle parti degli animali*, 640, 30. Nell'ambito della produzione scultorea il parallelo del concetto di arte e di mimesi quale si sviluppa in Aristotele è l'opera di Lisippo.
18. ^ Boardman, 1995, pp. 9-18.
19. ^ Bianchi Bandinelli, 1986, passim.
20. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1978, passim.
21. ^ Cook, 1997, pp. 1-3.
22. ^ Bianchi Bandinelli, 1986, pp. 92-95.
23. ^ Giuliano 1987, pp. 1069-1074.

Bibliografia

- Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964, ISBN 88-06-15709-4.
- Rudolf Wittkower, Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno : la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1967. ISBN non esistente
- Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969. ISBN non esistente
- Jean Charbonneaux, Roland Martin; François Villard, *La Grecia arcaica : (620-480 a.C.)*, Milano, Rizzoli, 1978. ISBN non esistente
- Jeffrey Mark Hurwit, *The art and culture of early Greece : 1100-480 b.C.*, Londra, Cornell University Press, 1985, ISBN 0-8014-1767-8.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9.
- Antonio Giuliano, *Arte greca : Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, Il saggiatore, 1987. ISBN non esistente
- Marco Bussagli, *La via dell'arte tra Oriente e Occidente*, Dossier d'art, Firenze, Giunti, 1986, ISBN 88-09-01724-2.
- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana : 1. Dall'antichità a Duccio*, Firenze, Sansoni, 1988.
- M. Spagnoli e L. Caterina, *Buddha*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994. URL consultato il 16 marzo 2014.
- John Boardman, *L'arte greca*, Milano, Rusconi, 1995, ISBN 88-18-91033-7.
- Robert Manuel Cook, *Greek painted pottery*, Londra - New York, Routledge, 1997, ISBN 0-415-13860-4.
- Antonio Giuliano, *Storia dell'arte greca*, Roma, Carocci, 1998, ISBN 88-430-1096-4.

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7107-8.

Voci correlate

- Grecia antica
- Mitologia greca
- Monetazione greca
- Religione della Grecia antica

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **arte greca**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **arte greca (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Greek_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Risorse web di storia dell'architettura antica: 1: Dalla preistoria alla civiltà greca* (PDF), su *cristianomarchegiani.it*.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 3792 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=3792) · LCCN (EN) sh85007690 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007690) · GND (DE) 4002833-1 (https://d-nb.info/gnd/4002833-1) · BNE (ES) XX525331 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525331) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525331) · BNF (FR) cb11930972t (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11930972t) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11930972t) · J9U (EN, HE) 987007295521505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295521505171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_greca&oldid=133653802"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 24 mag 2023 alle 12:06.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Tempio greco

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il **tempio Greco** può essere considerato la più impegnativa realizzazione dell'architettura greca antica. La codificazione che, in età arcaica, verrà sviluppata per l'architettura templare diventerà con l'ellenismo il linguaggio universale del mondo mediterraneo.

Tempio di Segesta

Tempio E di Selinunte

Indice

Caratteristiche
- Le parti del tempio
- Le forme del tempio rispetto alla pianta
- Definizione in base al numero delle colonne nel prospetto anteriore
- Le cinque classificazioni del tempio in base all'alzato
- Il colore nel tempio

Origini del tempio greco

Tempio dorico
- Origine e la sua evoluzione
- Caratteristiche del Tempio dorico
  - Elementi peculiari
- Armonia del tempio dorico
- Correzioni ottiche
- Templi dorici della Magna Grecia e della Sicilia
- Il Partenone

Tempio ionico

Tempio corinzio

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Caratteristiche

L'edificio vero e proprio era per i Greci la casa del dio (*oikos*), collocata nella cella (*naos*). Questa ospitava la statua della divinità, e il sacerdote era l'unico ad averne accesso, mentre il culto si svolgeva su un altare situato davanti al tempio ed all'interno del recinto sacro (*temenos*) in cui erano situati il tempio ed altri edifici ad esso connessi. Il luogo sacro (santuario) poteva ad esempio ospitare una serie di costruzioni di uso

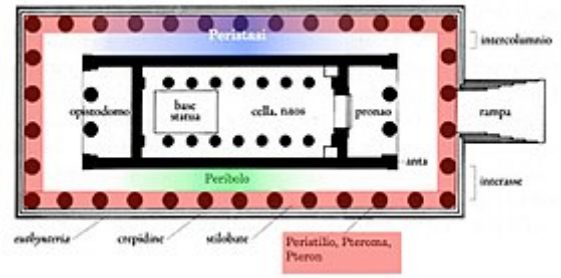
pratico, come i "tesori" (*thesàuroi*), che ospitavano i doni votivi – preziosi o anche di terracotta – offerti dalle città o da semplici cittadini, sale per banchetti (*hestiatòria*) e portici (*stoai*). L'ingresso all'area sacra poteva essere protetto da propilei.

Il tempio greco è sempre orientato est-ovest, con l'ingresso aperto verso est. In questa peculiarità si differenzia nettamente dai templi romani che sono invece generalmente orientati nord-sud, posti su un alto podio cui si accede mediante un'ampia scalinata da sud.

Le parti del tempio

Sulla superficie superiore (stilobate) di una piattaforma, sopraelevata rispetto al terreno circostante, per mezzo di pochi gradini (*crepidoma*), si elevava la struttura del tempio, caratterizzata dalle colonne.

Nella cella (*naos*) era generalmente situata la statua della divinità. Lo spazio antistante l'ingresso alla cella prende il nome di pronao (*pronaos* o *prodromos*), mentre il corrispondente spazio sul retro della cella prende il nome di opistodomo (*opisthodomos*). Quando vi è un altro vano sul retro della cella (caratteristica soprattutto dei templi dorici in Sicilia), allora si parla di *adyton*.



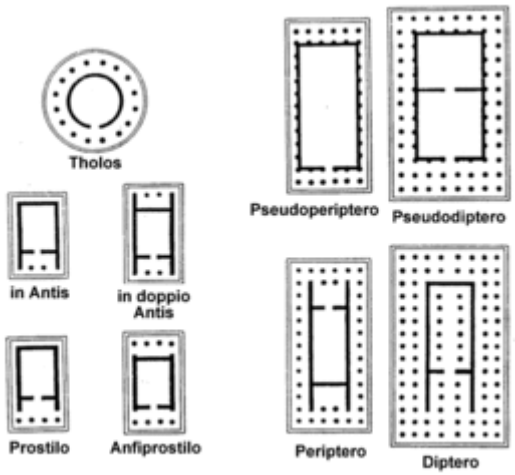
Schema riassuntivo della nomenclatura del tempio greco (in questo caso un tempio periptero esastilo)

I colonnati erano edificati utilizzando il sistema trilitico, cioè "a tre pietre": due sostegni verticali ed un elemento orizzontale, che copre lo spazio tra i due. Da questo vengono elaborati i diversi ordini architettonici, caratterizzati da precisi rapporti proporzionali tra i diversi elementi che lo compongono. La colonna, costituita da capitello, fusto ed eventualmente base, è sormontata da una trabeazione, composta a sua volta da architrave, fregio e cornice. Sui lati corti, facciata e retro, gli spioventi del tetto determinano la presenza di un frontone, sul quale a sua volta poggiano – agli angoli e al vertice – sculture decorative generalmente in terracotta dipinta, gli acroteri.

Le forme del tempio rispetto alla pianta

La disposizione delle colonne determina la classificazione dei tipi di pianta del tempio greco, che ci è stata tramandata da Vitruvio (*De architectura*, 3,2):

- tempio **in antis**: in cui le pareti dei lati lunghi della cella (*naos*) si prolungano in avanti fino a costituire le cosiddette ante (*antae*) e delimitare lateralmente il pronao (*pronaos*);
- tempio **in doppio antis** (o amphi-templum "in antia" o **doppiamente in antis**): è un tempio in antis con l'opistodomo (*opisthodomos*) nella parte diametralmente opposta rispetto al pronao (*pronaos*);
- tempio **prostilo** (*prostylos*): di fronte al pronao è presente un colonnato antistante (*prostòon*); in tal caso può mancare l'intero pronao
- tempio **anfiprostilo** (*anphyprostilos*): sia la fronte che il retro presentano il colonnato;



Tipologie di templi

- tempio **periptero** (*peripteros*): un colonnato quadrangolare (*ptèron* o *peristasi*) circonda tutti e quattro i lati della cella (*naos*). Lo spazio tra il colonnato e il muro della cella veniva detto ambulacro[1];
- tempio **pseudoperiptero** che ha una notevole diffusione in età ellenistica e quindi romana, caratterizzato da una peristasi costituita da semicolonne o lesene addossate ai muri esterni della cella e da una fila aggiuntiva di colonne ma solo sui lati corti. La cella poteva in tal modo essere realizzata con una maggiore ampiezza; quest'ultima tipologia viene citata da Vitruvio (*De architectura*, 4,8,6) tra quelle ritenute anomale. Vitruvio invece non menziona la tipologia del tutto priva di colonnato esterno (*oikos*), che ai suoi tempi era ormai scomparsa;
- tempio **diptero** (*dypteros*): il porticato quadrangolare (peristasi) presenta, anche sui lati lunghi, una doppia fila di colonne;
- tempio **pseudodiptero**: caratterizzato da una prima fila di semicolonne o lesene addossate ai muri esterni della cella, da una fila aggiuntiva di colonne su tutti e quattro i lati e da una terza fila solo sul lato anteriore. la peristasi quadrangolare nel mezzo è posta ad una distanza doppia rispetto ai muri della cella, ossia quando il tempio è circondato da un colonnato dell'ampiezza di due intercolumni;
- tempio **monoptero**: quando il tempietto ha una forma circolare ed è privo di cella;
- tempio a **thòlos** (o **monoptero-periptero**): quando il tempietto circolare è provvisto di cella.
- tempio **ipetro** (*hypaetros*): nel quale, per le dimensioni colossali che rendevano impossibile realizzare il tetto, la cella (o la sua navata centrale) risultava scoperta.

Definizione in base al numero delle colonne nel prospetto anteriore

A seconda del numero delle colonne presenti in facciata, il tempio è inoltre definito come "**distilo**" ("con due colonne"), "**tetràstilo**", "**esàstilo**", "**octàstilo**", "**decàstilo**", o persino "**dodecàstilo**" (rispettivamente con quattro, sei, otto, dieci o dodici colonne sulla facciata). Raro è il caso di un numero di colonne dispari che è un segno di arcaicità come nel tempio "**ennàstilo**" di Hera a Paestum. Il numero delle colonne laterali è proporzionato a quello delle colonne in facciata, e può essere pari al doppio, al doppio + 1, o al doppio + 2 di esse: per esempio un tempio esàstilo potrebbe avere dodici, o più frequentemente tredici o quattordici colonne sui lati lunghi; raramente quindici o sedici.

Le cinque classificazioni del tempio in base all'alzato

Cinque sono le denominazioni dei tipi di templi in base all'intercolumnio:[2]

- **Picnostilo** (*Pyknostylos*): con colonne molto fitte. L'intercolumnio equivale ad un diametro e mezzo delle colonne. L'altezza delle colonne è dieci volte il loro diametro.
- **Sistilo** (*Systylos*): con colonne poco più distanziate. L'intercolumnio misura due volte il diametro delle colonne. L'altezza delle colonne è nove volte e mezzo il loro diametro.
- **Diastilo** (*Diastylos*): con colonne molto distanziate. L'intercolumnio è tre volte il diametro delle colonne. Questa soluzione presenta il problema del possibile cedimento dell'architrave. L'altezza delle colonne è otto volte e mezzo il loro diametro.
- **Areostilo** (*Araeostylos*): con colonne estremamente distanziate. In questo tipo di templi l'architrave può essere solo di legno. L'altezza delle colonne è otto volte il loro diametro.
- **Eustilo** (*Eustylos*): con colonne intervallate in modo giusto. L'intercolumnio misura due volte e un quarto il diametro delle colonne, tranne quelli posti centralmente, nella parte anteriore e

sul retro, che ne misurano tre. L'altezza delle colonne è nove volte e mezzo il loro diametro all'imoscapo (estremità inferiore del fusto della colonna).

Il colore nel tempio

I templi greci, come le statue che accoglievano, appaiono ai nostri occhi monocromatici ovvero dell'unico colore della materia con cui venivano innalzati. In origine, invece, templi e statue erano riccamente colorati.

Ricostruzione di statue policrome inserite nel frontone occidentale del tempio di Atena Aphaia (Ἀφαία) a Egina (V secolo a.C.) (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek di Monaco di Baviera).

Origini del tempio greco

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Architettura greca arcaica***.

Secondo quanto suggerisce Vitruvio (*De architectura*, 2,1,3) la struttura del tempio greco trasse la sua origine da primitivi edifici in argilla e travi di legno, inizialmente usati come abitazione, la cui pianta sembra essere stata caratterizzata da una terminazione curva, sostituita solo alla fine dell'VIII secolo a.C. da piante rettangolari.

Uno dei più antichi esempi precedenti delle strutture templari è rappresentato da una monumentale tomba di Lefkandi, nell'isola di Eubea, datata agli inizi del X secolo a.C. Si trattava di un edificio a pianta stretta e allungata (10 x 45 m), terminante sul fondo ad abside, con pareti in argilla e legname protette da un ampio tetto a spioventi. Il tetto sporgeva oltre le pareti, sostenuto da una fila di 67 sostegni in legno esterni, che sono il primo esempio di una peristasi. L'edificio, suddiviso internamente in più vani, fu utilizzato per la ricca sepoltura di una coppia regale e costituiva forse un *heroon* (ovvero tomba-santuario di un capo, considerato come un protettore divino)[3].

Un altro esempio più recente riguarda una struttura rinvenuta negli scavi sotto il tempio di Apollo *Daphnephòros* a Eretria, lunga 35 m, ancora terminante ad abside e con il tetto sostenuto da una fila di sostegni centrali, risalente alla fine dell'VIII secolo a.C. Le ultime ricerche hanno messo in dubbio la funzione sacrale del Daphnephorion di Eretria, vedendo in esso un'abitazione di un *wanax* (sovrano) locale, all'interno della quale si svolgevano le pratiche rituali perpetrate dal capo della comunità. Un periptero dedicato ad Artemide, con il pronao a pianta semicircolare costituito sempre da sostegni in legno, è stato recentemente scoperto presso Patrasso (ad Ano Mazaraki)[4].

Mentre nella Grecia continentale sembra essere diffusa la pianta "ad abside" (anche detta "a forcina"), a Creta sono attestati nel VII secolo a.C. edifici a pianta rettangolare e con copertura piana: tra gli esempi maggiormente noti è il tempio A di Priniàs (intorno al 625-620 a.C.), privo di ordini architettonici e con decorazioni scolpite, per il quale la presenza di un focolare interno richiama la struttura micenea del *mégaron*[5]. In Asia Minore vengono eretti a partire dall VIII secolo a.C. i grandi templi di Samo e di Eretria.

Il tempio di Isthmia, costruito nella prima metà del VII secolo a.C. e sede dal 582 a.C. dei Giochi istmici in onore di Poseidone, presenta una cella meno allungata (1:4) e proporzioni ancora più allargate considerando la peristasi, di 7 x 18 colonne. I muri della cella erano costruiti in opera quadrata con blocchi regolari di pietra calcarea. La copertura del tetto con tegole in terracotta rese necessaria la sostituzione dei semplici pali usati come sostegno con colonne. La cella era suddivisa all'interno in due navate da una fila di sostegni centrali. L'uso delle tegole è ancora attestato nel corso dello stesso secolo nei santuari di Perachora e di Delfi.

Il tempio del santuario di Apollo a Thermo, in Etolia (intorno al 625 a.C., preceduto da edifici più antichi con pianta absidata), presentava i muri della cella in mattoni crudi poggiati su una piattaforma in pietra dove resta traccia dell'appoggio delle colonne in legno della peristasi. La cella era ancora a due navate e presentava un profondo opistodomo sul retro. Le sue pareti esterne erano decorate da un fregio su lastre di terracotta dipinte.

Tempio dorico

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Ordine dorico***.

Paestum, i cosiddetti *Basilica e Tempio di Nettuno*, in una foto di Giorgio Sommer (1834-1914)

Il tempio greco: un'architettura dove l'interno interagisce con l'esterno

Origine e la sua evoluzione

Dopo un lungo periodo di sviluppo nei periodi geometrico e orientalizzante, il tempio dorico comparve nella sua conformazione canonica nel VII secolo a.C. Basandosi anche su fonti antiche, si suppone che gli elementi decorativi dell'ordine dorico fossero in origine elementi funzionali di una struttura di legno. Ad esempio i triglifi sembrano derivare dalla testata delle travature della copertura, mentre le metope non sarebbero altro che l'evoluzione delle tamponature fra una trave e l'altra. Ciò sarebbe confermato anche dalla posizione dei triglifi, posti in asse a ciascuna colonna e quindi razionali dal punto di vista strutturale; così come le *guttae* situate al di sotto dei triglifi, non rappresenterebbero altro che le teste dei chiodi originari. L'origine dell'ordine dorico dall'architettura in legno è anche confermata da fonti letterarie come Vitruvio e Plutarco, che descrive l'antico tempio di Hera ad Olimpia con ancora presenti alcune colonne di legno, che venivano progressivamente sostituite da colonne in marmo man mano che si deterioravano.

Caratteristiche del Tempio dorico

Il concetto che sta alla base del tempio greco, e che si riscontra in modo particolare nel tempio dorico, è la continua relazione che esiste fra l'elemento divino e quello umano. Tale relazione fondava le basi della religione greca ed era molto diversa da quella orientale (ad esempio egiziana), dove il divino era nettamente separato dall'umano: l'interno di un tempio era appannaggio di una ristretta casta sacerdotale; l'imponenza e la gravità architettonica rappresentavano la grandezza divina che in quanto tale doveva essere monumentale.

La diversa concezione religiosa che avevano i Greci si riscontra nella costruzione architettonica del tempio che era strettamente funzionale al loro concetto di relazione con il divino. Il tempio greco veniva costruito dal popolo ed era un edificio che custodiva al suo interno la cella con la statua della divinità, ma il cui centro religioso non era la cella: infatti, il grande altare dove si svolgevano i riti ed i sacrifici si trova al di fuori del tempio, davanti all'ingresso. Il popolo accorreva al tempio, partecipava alle processioni che si svolgevano nella *peristasi* ed accedeva alla cella dove onorava la divinità, ma le grandi celebrazioni si svolgevano all'esterno. Così come le divinità olimpiche erano presenti fra gli esseri umani ed interagivano con essi interferendo nelle loro vicissitudini, allo stesso modo il tempio è una costruzione al tempo stesso aperta e chiusa, dove l'interno interagisce con l'esterno e l'esterno con l'interno. La *peristasi* si trova al

coperto ma è un luogo aperto sull'esterno: la luce filtra all'interno del tempio, e dall'esterno si scorgono le ombre e le oscurità interne; in questo gioco hanno un ruolo fondamentale la forma delle colonne, le loro scanalature, il rapporto fra colonne ed intervalli, le proporzioni generali dell'edificio.

Elementi peculiari

Le caratteristiche peculiari del tempio dorico sono:

I principali elementi architettonici in un tempio dorico (Agrigento, Tempio della Concordia)

- il basamento del tempio (crepidoma o *stereobates*) su cui poggiano direttamente le colonne; il piano su cui poggia la colonna viene chiamato *stylobates*;
- la colonna (*stylos*):
  - che manca sempre della base, a differenza degli altri stili che ne possiedono una;
  - che è poco slanciata e si assottiglia lievemente ma in modo regolare (rastremazione) man mano che procede verso l'alto per raggiungere il capitello; presenta inoltre un lieve rigonfiamento a circa un terzo dell'altezza chiamata *entasis*;
  - che è composta generalmente da rocchi di forma grossomodo cilindrica sovrapposti l'uno all'altro, segnati sempre da larghe scanalature (che possono variare nel loro numero), eseguite solo dopo la sovrapposizione dei rocchi;
  - sulla cui cima si trova il capitello, quest'ultimo composto da un elemento circolare convesso o tronco-conico (echìno) (che nel corso del tempo si è andato evolvendo appunto da una forma a profilo tondo ad una più troncoconica) e da un blocco a forma di parallelepipedo a base quadrata (àbaco o dado) postovi sopra;
- la trabeazione costituita da:
  - l'architrave formato da una fila di grandi blocchi lisci posti senza soluzione di continuità sopra le colonne;
  - il fregio, della stessa altezza e lunghezza dell'architrave, posto al di sopra di quest'ultimo e costituito ad intervalli regolari da un'alternanza di metope e triglifi, questi ultimi con *guttae* (gocce) pendenti, piccoli elementi decorativi di forma cilindrica o tronco-conica;
- il frontone, di forma triangolare, formato da una cornice aggettante che inquadra una superficie muraria triangolare chiamata timpano; la cornice è formata da: un elemento orizzontale (*ghèison* orizzontale) decorato sulla superficie inferiore con basse tavolette (*mutuli*) ornate da più file di *guttae*; e da due altri elementi inclinati convergenti con una parte più sporgente (*ghèison* obliquo o *sima*) ai quali si appoggiavano le tegole di copertura del tetto e che erano ricoperti da terrecotte decorative dipinte.

Resti di stuccatura sulle colonne del Tempio E a Selinunte

- Per poter sorreggere le tegole, sopra la cornice del tetto venivano messe statuette chiamate antefisse, che potevano rappresentare teste umane o di animali: mentre sopra i bordi della cornice si

potevano trovare gli acroteri, che potevano essere sia frontali, poste cioè al vertice del triangolo formato dal frontone, che laterali, cioè posizionate alla base della cornice.

Va ricordato infine che parte integrante del tempio dorico era tutto il suo apparato decorativo. Seppure in genere si sia completamente perduto, nel corso degli scavi dei templi si sono sempre ritrovati numerosi frammenti o parti di esso, permettendo non di rado di individuare così la divinità che vi era venerata. L'apparato decorativo consisteva in:

- un fine intonaco bianco che copriva tutta quanta l'architettura templare, dalle colonne alle trabeazioni, e che era dipinto a motivi geometrici con diversi colori (resti di essa si possono riconoscere sulle colonne del Tempio E a Selinunte);
- le metope che decoravano il fregio, normalmente dipinte (tutte perdute), più raramente in rilievo (famose quelle del Heraion alla foce del Sele a Paestum, e quelle dei Templi C, D ed E di Selinunte) che ritraevano personaggi ed episodi mitici attinenti alla divinità venerata nel tempio;
- i gruppi di statue in marmo o in bronzo sistemate ordinatamente all'interno del frontone, con le sculture più alte poste verso il centro mentre quelle più piccole disposte ai lati, fino a quelle più basse che raggiungevano gli angoli del frontone;
- le terrecotte architettoniche (doccioni a protomi leonine, antefisse con *gorgonèion*, acroteri, *kalypter hegemòn*, ecc.) anch'esse dipinte con vivaci colori, che decoravano i bordi del tetto (*ghéison*) ed i suoi apici.

Resti di decorazione metopale nel fregio e scultorea nel frontone del Partenone

Armonia del tempio dorico

Un esempio classico di armonia: il cd. Tempio di Nettuno a Paestum (450 a.C.)

Indipendentemente dalla provenienza o dalla cultura delle persone, o dalle conoscenze storico-artistiche che esse possono avere, la vista di un tempio dorico viene recepita istintivamente da tutti come qualcosa di straordinario e di bello; e non certo solo per le dimensioni imponenti del tempio. Questa sensazione è dovuta all'armonia intrinseca che possiede l'ordine dorico e che deriva in larga misura dalle dimensioni dei suoi elementi e dal rapporto esistente fra le diverse parti architettoniche. Vi è una ricerca di proporzionato equilibrio fra verticali e orizzontali, fra pieni e vuoti.

Proprio tra spazi pieni e spazi vuoti nel tempio dorico si crea una tale equipollenza da creare una unità strutturale nella quale gli spazi vuoti acquistano un valore pari a quelli pieni, diventando essi stessi elementi architettonici. "*I due elementi, cioè pieno e vuoto, sono oramai inscindibili, così come inscindibili sono in un testo musicale note e pause*..." (Mario Napoli).

Il tempio dorico viene costruito interamente sul *modulo*. Il modulo è la misura del diametro della colonna a terra. Il modulo può anche essere la misura dell'intercolumnio, ossia dello spazio esistente fra due colonne sul fronte del tempio. Il modulo diventa il metro su cui viene costruito tutto quanto il tempio.

- L'altezza della colonna è 4 o 5 volte il modulo.
- La trabeazione, così come il frontone, è 1/3 della colonna.
- L'architrave e il fregio sono ciascuno 1/6 dell'altezza della colonna.

- Il basamento del tempio con i gradini è la metà della trabeazione, cioè dovrebbe avere la stessa altezza dell'architrave o del fregio.[6]
- Il rapporto fra larghezza e lunghezza del tempio è in genere di 1:2 (cioè la lunghezza è il doppio della larghezza), raggiungendosi talora una maggiore armonia laddove la larghezza del fronte è i 2/5 della lunghezza (come nel caso del Tempio di Nettuno a Paestum).

Va ricordato e precisato comunque che l'ordine dorico non è costante. Seppure i princìpii basilari dell'armonia li si ritrovino *in nuce* fin dai templi dorici più antichi, tuttavia il raggiungimento della perfezione classica non poteva che avvenire progressivamente grazie ad un continuo aggiustamento delle incongruenze ed alla puntuale e sistematica correzione dei difetti riscontrati. E questo lo si riscontra tanto nei singoli elementi architettonici quanto negli edifici nel loro complesso (vedi più sotto "Templi dorici della Magna Grecia").

Proprio il problema della ricerca di un'armonia anche nelle proporzioni fra i lati lunghi e quelli corti di un tempio dorico, lo si riscontra negli esempi più antichi a Selinunte, dove il tempio F e il tempio C risultano ancora relativamente stretti ed alquanto allungati (il tempio C presenta addirittura 6 x 17 colonne).

Di questa ricerca ossessiva di armonia fanno parte anche:

- la rastremazione delle colonne, cioè il loro progressivo assottigliarsi verso l'alto;
- la presenza lungo tutto il fusto di scanalature con spigoli acuti che, creando giochi di luce e di ombra, danno corporeità alla colonna; le scanalature - che suggeriscono le pieghe di un peplo - possono avere una larghezza minore o maggiore, dunque aumentare o diminuire di numero, creando così effetti diversi;
- l'entasi, cioè il lieve rigonfiamento della colonna a circa 1/3 della sua altezza è un'enfatizzazione della sua funzione strutturale, come se si deformasse visibilmente sotto il peso della struttura architettonica

Correzioni ottiche

Pure quando in piena epoca classica si raggiunse la perfezione nell'architettura del tempio dorico, la sola precisione matematica applicata agli elementi architettonici non bastò ai Greci, che tenevano in grande considerazione la perfezione visiva del tempio, per cui essi applicarono una serie di impercettibili correzioni ottiche affinché anche la visuale e non solo l'architettura in sé risultasse perfetta.

Queste correzioni ottiche che risultano quando si misurano gli elementi architettonici sono:

- l'entasi: il rigonfiamento della colonna, a circa 1/3 dell'altezza, per ovviare all'effetto ottico di riduzione di diametro dovuto alla luce del sole;
- l'interasse delle colonne: l'intercolumnio è maggiore tra le colonne in corrispondenza dell'ingresso alla cella, mentre viene ridotto tra le colonne laterali, per via del cosiddetto conflitto angolare;
- poiché la misura dell'interasse delle colonne (o del diametro delle colonne) può cambiare dal fronte rispetto ai lati, le colonne angolari del tempio risultano leggermente ovali affinché la loro vista di lato o di fronte risulti coerente con le altre colonne;
- un maggiore diametro delle colonne esterne dei prospetti nei templi peripteri, perché avendo come sfondo il cielo, se di pari diametro di quelle centrali, sarebbero apparse più snelle;
- una leggera inclinazione delle colonne del fronte verso l'interno del tempio, per correggere la percezione dell'occhio umano che tenderebbe a vederle pendere verso l'esterno e come in procinto di cadere addosso;

- per lo stesso motivo le colonne angolari risultano anch'esse lievemente inclinate verso il centro per evitare effetti di divergenza;
- un leggero incurvamento convesso, sia dello stilobate che della trabeazione (al centro le altezze del pavimento e della trabeazione sono maggiori che non ai lati) per correggere la tendenza dell'occhio umano a vedere ricurve verso l'alto le linee orizzontali che sostengono masse o volumi (sullo stilobate grava l'intero edificio; sulla trabeazione il timpano);
- le colonne angolari venivano presumibilmente colorate di nero, per mantenere la sequenza di chiaro-scuro tra le colonne bianche e lo sfondo del *naos* che è infatti più scuro.

Templi dorici della Magna Grecia e della Sicilia

Il tempio dorico fu ampiamente utilizzato nelle colonie della Magna Grecia e della Sicilia.

Paestum, la cd. Basilica con i suoi numerosi "tratti arcaici"

Si segnalano gli esempi più significativi e particolari:

- i templi dorici più antichi in Italia meridionale li abbiamo a Siracusa (dove il tempio di Apollo ad Ortigia presenta ancora colonne monolitiche e tozze) ed a Paestum (dove la cosiddetta Basilica presenta una cella a due navate e fronte del tempio con numero dispari di colonne, inoltre ha colonne con un'entasi ed una rastremazione molto accentuate, ed infine i capitelli sono fortemente schiacciati);
- l'evoluzione del tempio dorico la si può seguire a Paestum confrontando soprattutto la forma dei capitelli dei templi chiamati "Basilica", "di Cerere", e "di Nettuno", oltre che la forma delle loro colonne ed infine la pianta dei templi;
- i templi di maggiori dimensioni si trovano ad Agrigento (tempio di Zeus Olimpio: 113 x 56 m, con colonne alte dai 14 ai 19 m, di 4,30 m di diametro) e a Selinunte (Tempio G: 113 x 54 m, con colonne alte 16 m e di 3,40 m di diametro);
- i templi dorici meglio conservati si trovano a Paestum (cosiddetti "di Nettuno", e "di Cerere") e ad Agrigento (tempio della Concordia);
- templi che presentano stili diversi sono: a Selinunte il Tempio G (che, per il protrarsi della sua costruzione durata 120 anni, presenta un dorico arcaico sul lato est, mentre verso ovest è un dorico classico); a Paestum il cosiddetto Tempio di Cerere (che presenta una peristasi dorica, mentre all'interno le colonne del pronao erano in stile ionico);
- uno pseudo-tempio dorico (incompiuto) lo troviamo a Segesta, dove le colonne non presentano scanalature ed all'interno del tempio non vi è alcuna cella, mentre i blocchi del basamento presentano ancora delle protuberanze che servivano per il loro sollevamento e messa in opera;
- Esempi di templi dorici trasformati in chiese cristiane, sono riconoscibili all'interno del Duomo di Siracusa (tempio di Atena) e nel prospetto del duomo di Gela;

A Segesta, un tempio dorico incompiuto

Interno del tempio di Segesta

- templi dorici ridotti a imponenti cumuli di rovine si possono ammirare a Selinunte ed Agrigento (distrutti dai Cartaginesi nel 409-406 a.C. o da terremoti avvenuti in epoca bizantina, VI-IX secolo d.C.).

Duomo di Siracusa (interno, navata destra)

Il Partenone

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Partenone***.

Il più importante edificio templare edificato in ordine dorico, anche se con proporzioni che si avvicinano a quello ionico, è il Partenone. Nonostante le dimensioni enormi, ha delle proporzioni perfette nella corrispondenza fra le diverse parti e il tutto. L'equilibrio e i rapporti modulari che ne costituiscono la geometria di base non sono applicati rigidamente, ma si ritrovano anche diverse correzioni ottiche nelle colonne e nello stilobate per ovviare agli effetti della forte luce mediterranea ed evitare effetti di schiacciamento dovuti alle dimensioni.

Tempio ionico

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Ordine ionico***.

L'apparizione del tempio ionico, il più antico dei quali sembra essere il II Heraion di Samo, è databile intorno alla metà del VI secolo a.C. (quasi contemporaneamente con quello dorico). Oltre alla forma, più leggera e slanciata del tempio dorico, si caratterizza per alcuni elementi innovativi:

Selinunte, rovine colossali del Tempio G.
(Foto di Giovanni Crupi)

Ordine ionico: l'Eretteo sull'Acropoli di Atene

- La base, che non era presente nel tempio dorico (infatti nel dorico il fusto poggiava direttamente sullo stilobate),che a sua volta era formata da 3 elementi: due tori, cioè due elementi convessi a forma di disco, nella base attica uno superiore e uno inferiore, e la scozia, un elemento centrale concavo a forma di canale.
- Il capitello, unito al fusto da un elemento chiamato collarino, presenta degli ovoli nell'echino e nell'abaco ci sono delle decorazioni: inoltre quest'ultimo era più stretto di quello dorico, tanto da essere considerata una semplice scanalatura.
- l'architrave: suddivisa orizzontalmente in tre fasce, ciascuna aggettante (sporgente) verso l'esterno rispetto a quella inferiore, e coronata superiormente da modanature
- il fregio: continuo e scolpito con bassorilievi
- la cornice: decorata con dentelli.

Esempi di templi ionici, testimoniati soprattutto nelle città greche dell'Asia Minore, sono il Tempio di Atena Nike sull'Acropoli, il tempio di Artemide ad Efeso, quello di Atena Poliade a Priene, ed il gigantesco tempio di Apollo a Didima, di età ellenistica.

Tempio corinzio

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Ordine corinzio***.

La struttura del tempio corinzio non è dissimile da quella dello ionico, se non per il capitello, decorato con foglie d'acanto, e poi per la base della colonna, diversa da quella ionica. La leggenda vuole che lo scultore greco Callimaco sia stato ispirato casualmente da un cesto trovato vicino ad una tomba. Il cesto, lasciato da qualche familiare del defunto, era chiuso in alto da una pietra quadrata (una sorta di abaco) ed al di sotto di esso era cresciuta una pianta di acanto, le cui foglie fuoriuscivano attorno al cesto. Da notare inoltre che la base delle colonne può essere ulteriormente rialzata mediante l'uso di un plinto.

Il tempio di Zeus Olimpio ad Atene

La nuova foggia del capitello apparve isolatamente già alla fine del V secolo a.C. nel tempio di Apollo a Bassae. Nel IV secolo a.C. troviamo il corinzio adottato nel thòlos di Epidauro e nel Philippeion di Olimpia. Edifici templari interamente corinzi si hanno solo in età ellenistica ed avranno grandissima diffusione nell'architettura romana.

Note

1. ^ https://www.treccani.it/vocabolario/ambulacro/
2. ^ pp133-139 Vitruvius Pollio., *De Architectura : testo latino a fronte*, 2a ed, Ed. Studio Tesi, 2008, ISBN 9788876923821, OCLC 635827165.
3. ^ J. J. Coulton, *Lefkandi II. The Protogeometric Building at Toumba, 2. The Excavation, Architecture and Finds* (*Annuals of the British School at Athens*), London 1993.
4. ^ M. Petropoulos, "The Geometric Temple of Ano Mazaraki (Rakita) in Achaia during the Period of Colonization", in Emanuele Greco (a cura di), *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente*, (*Tekmeria*, 3) Paestum - Atene, 2002, pp. 143-164.
5. ^ La continuità con l'architettura micenea è testimoniata dalla costruzione di un tempio dedicato ad Hera in corrispondenza del *megaron* del palazzo di Tirinto, datato alla metà dell'VIII secolo a.C.: Ortolani 2006, p.18.
6. ^ Questa rispondenza del basamento è in genere quella che meno risulta, o perché l'area circostante al tempio è ancora semi interrata, o perché è troppo scavata (come nel caso di Paestum dove l'attuale piano di calpestio è ben al di sotto di quello originario di epoca greca).

Bibliografia

- Giorgio Ortolani "*L'architettura greca*" e Vittorio Franchetti Pardo, "*L'ellenismo*", in: Corrado Bozzoni, Vittorio Franchetti Pardo, Giorgio Ortolani, Alessandro Viscogliosi, "*L'architettura del mondo antico*", Editori Laterza, Bari 2006, ISBN 88-420-8055-1, pp. 5–116 e 119-238.
- E. Lippolis, M. Livadiotti, G. Rocco, *Architettura greca. Storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Milano 2007
- Giulio Carlo Argan, "*Storia dell'arte italiana*", vol. I, Firenze 1978

- Mario Napoli, "*Paestum*", Novara 1970
- *Le membra degli ornamenti - Sussidiario illustrato degli ordini architettonici con un glossario dei principali termini classici e classicistici*[1] (http://books.google.it/books?id=XFr0PQAACAAJ&dq=membra+ornamenti&ei=IGO2S9-CApD2zQS8xN3FAw&cd=1), Gabriele Morolli, Alinea Editrice, Firenze 1986.
- Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura*: testo latino a fronte, 2a ed, Ed. Studio Tesi, Roma, 2008, ISBN 9788876923821, OCLC 635827165
- *Dizionario di architettura*, N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, Einaudi Editore, Torino 2005, ISBN 88-06-18055-X.

Voci correlate

- Architettura greca
- Ordine architettonico
- Tempio romano
- Conflitto angolare dell'ordine dorico
- Capitello

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni sul **tempio greco**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **tempio greco (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Greek_temples?uselang=it)**
- Su **Commons** le **Piante schematiche dei diversi tipi di templi greci**

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 27193 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=27193) · BNF (FR) cb11933650d (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11933650d) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11933650d)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tempio_greco&oldid=133700706"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mag 2023 alle 21:31.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

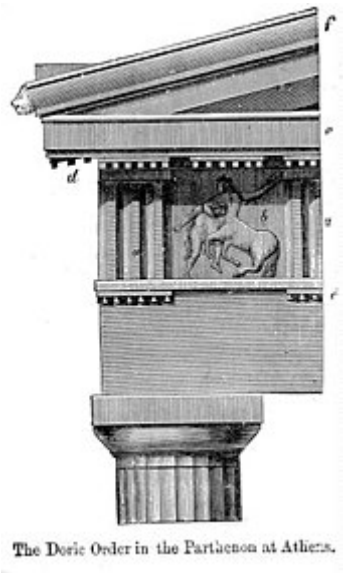
WIKIPEDIA

Ordine dorico

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**ordine dorico** è il più antico degli ordini architettonici greci. Il suo nome è dovuto all'origine peloponnesiaca, anche se si diffuse a partire dal VII secolo a.C., al resto del territorio greco e alle colonie greche in Italia.

In questo ordine sono costruiti tutti i templi superstiti della Magna Grecia e alcuni degli edifici più importanti della Grecia stessa, tra i quali il Partenone nell'Acropoli di Atene e il Tempio di Zeus ad Olimpia.



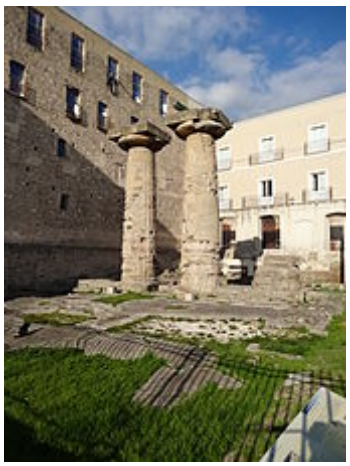
L'ordine dorico nel Partenone

Indice

Il tempio dorico
Accorgimenti visivo-architettonici
L'origine lignea
Il dorico ellenistico e romano
Il dorico neoclassico
Note
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Il tempio dorico

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tempio greco § Tempio dorico***.


Colonne superstiti del Tempio Dorico a Taranto

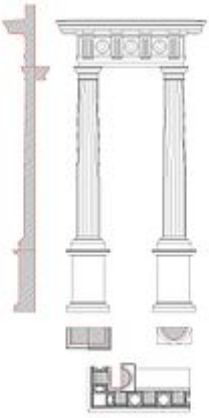
La piattaforma del tempio, posta sulla fondazione, è chiamata *euthynteria* ed è solitamente realizzata in pietra locale di scarso pregio, al contrario della costruzione vera e propria, realizzata in marmo o comunque di pietra pregiata proveniente spesso da cave relativamente lontane. Sulla base del tempio poggia una piattaforma (*crepidoma* o crepidine) formata dai gradini di accesso al tempio, inizialmente in numero di tre e che aumenteranno con il tempo. I primi due gradini sono detti stereobate e la parte superiore del crepidoma è detta stilobate, in quanto vi poggia direttamente la colonna (stilo), priva di base. Tale assenza rappresenta una delle caratteristiche originarie del dorico. Il fusto o scapo della colonna, rastremato verso l'alto, presenta delle scanalature (da 20 a 22) poco profonde unite a spigolo vivo, che esprimono una spinta ascendente e accentuano l'effetto chiaroscuro, ed è caratterizzato da un rigonfiamento a un terzo dell'altezza detto entasi, che serve a correggere l'illusione ottica del restringimento generata in una fila di colonne perfettamente tronco-coniche. All'inizio le colonne dei templi dorici sono lignee, ma già nel VII secolo a.C. il legno

comincia ad essere progressivamente sostituito con la più resistente pietra e, in alcuni casi, con il marmo. Ha un'altezza di 7 volte il diametro della sua base[1]. Il fusto dorico è formato da tanti rocchi sovrapposti a secco fissandoli da un perno di bronzo. Il fusto è unito al capitello mediante il collarino.

Santuario di Hera VI secolo a.C. a Metaponto

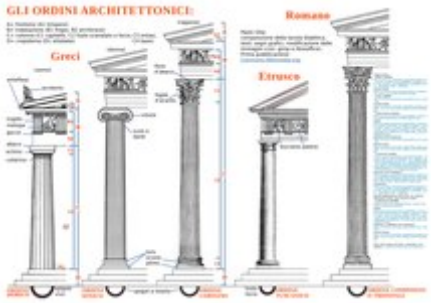
Il capitello dorico è formato dall'echino, una specie di "cuscinetto rigonfio" che tende alla forma troncoconica, su cui poggia l'abaco, che ha la forma di un parallelepipedo schiacciato e significa tavola, basamento.

Sopra il capitello si trova la trabeazione. Dal basso verso l'alto, in questo ordine essa è composta da un architrave liscio formato da blocchi che si accostano tra di loro al centro della colonna secondo lo schema trilitico, sopra cui poggia il fregio, suddiviso alternativamente in metope (pannelli quadrangolari, che potevano essere lisci, scolpiti o dipinti) e triglifi (rettangoli solcati verticalmente da quattro scanalature, le due centrali sono tra loro uguali; le due laterali, equidistanti dalle prime, sono larghe la metà delle altre, tali semiscalanature, quindi, formano idealmente la terza scalanatura). Tra l'architrave e il fregio vi è un listello continuo detto *tenia*, su cui sono applicati degli elementi rettangolari, le regula, dal quale pendono quattro o sei gocce(guttae), elementi decorativi a forma di tronco di cono che ricordano le gocce d'acqua che, durante la pioggia, stillavano dale teste delle travi dei primi templi.



Ordine dorico secondo Vignola

Al di sopra del fregio è presente la cornice che contiene il timpano, uno spazio triangolare che andrà ad accogliere le decorazioni frontonali. La cornice è formata da un *geison* orizzontale poggiante sulla trabeazione e da uno inclinato poggiante sul frontone, su cui appoggia una *sima*.



Ordine dorico confrontato con gli altri ordini.

La copertura dell'edificio è solitamente in tegole piane di terracotta, con sovrastanti coppi, che sono un altro tipo di tegole lunghe e strette, dal profilo curvo o triangolare, messe a protezione dei bordi di giuntura delle tegole piane e per evitare che quest'ultime possano precipitare, li si fermano con delle antefisse(elementi in pietra o terracotta modellati con motivi antropomorfi o floreali) Alla sommità del frontone e ai suoi vertici laterali sono collocati dei bassi piedistalli aventi la funzione di sorreggere alcuni elementi decorativi costituiti da statue in terracotta policroma(personaggi o animali della mitologia)chiamati acroteri angolari.

Accorgimenti visivo-architettonici

Numerosi sono gli accorgimenti visivi utilizzati nell'ordine dorico dagli architetti greci, che volevano rendere la visione dei loro templi più armoniosa e perfetta.

In primo luogo le colonne sono rastremate, ovvero il diametro si riduce man mano che dalla base si risale verso la cima, cioè fino al collarino (elemento anulare di raccordo che unisce il fusto della colonna al capitello), probabilmente per evidenziare la funzione statica della colonna sottoposta a compressione dalle

forze trasmesse dall'architrave tramite il capitello. La rastremazione però non è uniforme: a circa un terzo del fusto è presente un lieve rigonfiamento detto entasi,[2] che impedisce alla colonna di sembrare innaturalmente sottile.

L'origine lignea

Già Vitruvio aveva teorizzato che l'ordine dorico fosse la trascrizione sulla pietra di una costruzione lignea. La colonna con le sue scanalature e la rastremazione richiamerebbe un tronco d'albero appena sbozzato, con il collare, nella parte superiore, che ripeterebbe le cravatte metalliche di rinforzo, mentre l'entasi riprenderebbe la deformazione da carico a compressione degli steli lignei; l'architrave liscio, una trave di legno squadrata; le *guttae*, i chiodi; i triglifi, le teste delle travi di catena delle capriate di supporto del tetto, e quelle dei travetti, perpendicolari alla facciata, formanti con le prime, la cassonatura del soffitto; le metope un elemento di riempimento del vuoto fra le teste delle travi poggianti sugli architravi. Tale processo di litizzazione si compì probabilmente tra il VII e il VI secolo a.C. quando anche gli architravi furono realizzati in pietra attuando il sistema trilitico, e il fregio marmoreo divenne un semplice mascheramento esterno della struttura lignea di copertura.

Il modello ideale di una costruzione originaria lignea, fu ripreso nel XVIII secolo, tra gli altri da Marc-Antoine Laugier e rappresentò uno dei miti fondativi del neoclassicismo.

Il dorico ellenistico e romano

Prima durante l'epoca ellenistica e poi nell'architettura romana, il dorico subì diversi cambiamenti, continuando ad essere molto utilizzato. le modifiche riguardarono vari aspetti dell'ordine generando un gran numero di varianti. Comparve spesso una base a toro sotto la colonna la quale a volte perse le scanalature e altre volte le conservò ma non a spigolo vivo. Il capitello si regolarizzò, con un echino sempre più semplice. L'ordine divenne più snello che nel periodo arcaico, perdendo una parte della sua originaria gravità.

A Roma il dorico si confrontò con l'ordine tuscanico, dal quale non è sempre facile da distinguere a causa proprio delle modifiche a cui furono sottoposte le sue caratteristiche originarie.

Il dorico neoclassico

L'architettura neogreca (ed in genere tutta l'architettura neoclassica) fu caratterizzata dal distacco dall'architettura romana antica e dai sistemi costruttivi archivoltati e dall'imitazione di modelli provenienti dall'architettura greca. In questa logica trovò un particolare interesse l'ordine dorico arcaico, ritenuto l'origine di tutta l'architettura greca e in cui Laugier riconobbe le tracce dell'origine lignea della colonna e quindi principio di tutta l'architettura.[3]

Tale riscoperta ebbe il suo elemento centrale nell'interesse degli architetti, studiosi e artisti europei per i templi greci dorici nell'Italia meridionale a Paestum,[4] la cui fama si diffuse in tutta Europa grazie alle incisioni di Giovanni Battista Piranesi, ad Agrigento[5], e a Selinunte, quanto meno fino alla spedizione di Lord Elgin che fece riscoprire a tutta Europa il Partenone. La possente immagine del dorico arcaico, senza base, con il fusto delle colonne scanalato, rastremato e gonfiato dall'*entasis* e il primitivo capitello, cominciò ad affermarsi, con grande varietà e libertà di interpretazione, nei progetti e nelle realizzazioni di diversi architetti tra XVIII e XIX secolo e nelle teorizzazioni degli intellettuali, superando la generale avversione dei secoli precedenti.

Claude-Nicolas Ledoux e John Soane, videro nella semplificazione e nella severità del dorico lo strumento per attuare un'architettura di volumi, slegata dalle regole accademiche, facendolo diventare, forse inconsapevolmente, una tappa verso un'architettura senza ordini. Tale accezione del dorico, come massima semplificazione del sistema degli ordini, ebbe applicazioni anche dopo il periodo neoclassico: per esempio nell'opera di Adolf Loos, nell'architettura del nazional-socialismo e in alcune opere del postmodernismo di fine XX secolo.

Note

1. ^ Sergio Sammarone, *Disegno geometrico - Costruzioni geometriche - La colonna* (PDF), in *Rappresentazione e tecnologia delle costruzioni*, Schede di approfondimento, Zanichelli, 2010, p. 2. URL consultato il 15 dicembre 2018.
   «Le sue proporzioni divengono sempre più snelle: il rapporto tra diametro e altezza passa da 1:5 - 1:6 nella dorica *omiss*»
2. ^ N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Dizionario di architettura*, Torino, Einaudi, 1981, voce *èntasis*.
3. ^ Giorgio Simoncini, *Ritorni al passato nell'architettura francese: fra Seicento e primo Ottocento*, 2001, ISBN 8816405600
4. ^ Giorgio Simoncini, *op. cit*, 2001
5. ^ J.J. Winckelmann, *Osservazioni sull'architettura degli antichi templi di Girgenti in Sicilia*, 1759 da *Google Books*, su *books.google.it*.

Voci correlate

- Architettura greca
- Capitello
- Conflitto angolare dell'ordine dorico
- Ordine architettonico
- Ordine ionico
- Ordine corinzio
- Ordine eolico
- Tempio greco
- Scultura dorica

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **ordine dorico (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Doric_columns?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *dòrico, órdine*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Ordine dorico*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 3997 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=3997) · LCCN (EN) sh85028769 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85028769) · GND (DE) 4150469-0 (https://d-nb.info/gnd/4150469-0) · BNF (FR) cb12503386d (https://

	catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12503386d) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12503386d) · J9U (EN, HE) 987007284730405171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007284730405171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Ordine_dorico&oldid=132684181"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 26 mar 2023 alle 10:51.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Tempio di Apollo (Siracusa)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il **tempio di Apollo** (che era lucente) (*Apollónion*) è uno dei più importanti monumenti di Ortigia, antistante al largo 25 luglio e a piazza Emanuele Pancali. È certamente il più antico tempio dorico dell'Occidente greco[1][2][3].

Indice

- Storia
- Descrizione
- Galleria d'immagini
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Storia

Esso è databile all'inizio del VI secolo a.C. ed è quindi il tempio dorico più antico della Sicilia o quanto meno il primo corrispondente al modello che si andava affermando in tutto il mondo ellenico di tempio periptero con colonne di pietra.[4] Il tempio subì diverse trasformazioni: fu chiesa bizantina, di cui si conserva la scalinata frontale e tracce di una porta mediana, e poi divenne moschea islamica[5] (di cui si conserva un'iscrizione araba sulla parete superstite, forse parte del *mihrab*). Successivamente si sovrappose agli edifici precedenti la chiesa normanna del Salvatore che venne poi inglobata in una cinquecentesca caserma spagnola e in edifici privati, rimanendo comunque visibili alcuni elementi architettonici. È nota la descrizione del viaggiatore Dominique Vivant Denon che per poter vedere una parte del tempio si dovette rivolgere ad un privato e accedere all'interno dell'abitazione:

Tempio di Apollo
Apollónion

Tempio di Apollo a Piazza Pancali

Civiltà	greco-siceliota
Utilizzo	Tempio sacro
Stile	dorico
Epoca	VI sec. a.C.
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Siracusa
Scavi	
Data scoperta	1938
Archeologo	Giuseppe Cultrera (1938)
Amministrazione	
Patrimonio	Siracusa e la Necropoli Rupestre di Pantalica
Ente	Regione Sicilia
Responsabile	Sovrintendenza ai Beni Culturali di Siracusa
Visitabile	No
Mappa di localizzazione	

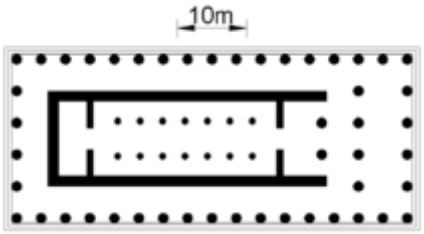
«…Bisogna adesso per ritrovare questo famoso tempio, il primo che sia stato innalzato a Siracusa, penetrare nella camera di un privato di nome Danieli, via Resalibra, dove nello spazio tra il letto ed il muro, ci sono ancora due capitelli sui loro fusti, che sono stati intaccati per ingrandire la stanza. Le colonne sono sotterrate per più di metà della loro altezza e sono talmente vicine l'una all'altra, che i capitelli non hanno che qualche pollice di distacco. Nel procedere ad alcune riparazioni e scavando una cisterna il proprietario ha trovato altri due fusti di colonne, l'una dell'angolo e l'altra del lato occidentale...»

(Dominique Vivant Denon, *Voyage en Sicile*, 1788)

Tali successive sovrapposizioni danneggiarono gravemente l'edificio che fu riscoperto intorno al 1860 all'interno della caserma. Nei primi anni del novecento l'area su cui sorge il tempio venne liberata dalle abitazioni e resa visibile com'è oggi.

Descrizione

Il giardino nel quale si trova il Tempio di Apollo siracusano



Il tempio misura allo stilobate 55,36 x 21.47 metri, con una disposizione di 6 x 17 colonne di proporzione piuttosto tozza. Rappresenta forse il primo esempio, nell'occidente greco, del momento di passaggio tra il tempio a struttura lignea e quello completamente lapideo, con fronte esastilo ed un colonnato continuo lungo il perimetro che circonda il pronao e la cella divisa in tre navate con due colonnati interni,[4] più snelli, posti a sostegno di una copertura a struttura lignea di difficile ricostruzione. Sul retro della cella si trovava un vano chiuso (*adyton*) tipico dei templi sicelioti.

L'impresa di costruire un edificio con 46 colonne monolitiche, trasportate probabilmente via mare, dovette sembrare eccezionale agli stessi costruttori, vista l'insolita presenza sull'ultimo gradino del lato E (all'opposto di dove il tempio si mostra) di un'iscrizione dedicata ad Apollo in cui il committente (o l'architetto), celebra l'impresa edificatoria, con un'enfasi che tradisce il carattere pionieristico della costruzione[4][6]. L'altra particolarità è che nessun tempio greco riporta firme o dediche, divenendo tale iscrizione un *unicum* nella sua tipologia:

«Kleomede fece per Apollo (il tempio), il figlio di Knidieidas, e alzò i colonnati, opere belle.»

([7])

I resti permettono di ricostruire l'aspetto originario del tempio che appartiene al periodo protodorico e presenta incertezze costruttive e stilistiche come l'eccessiva vicinanza delle colonne poste sui lati, le variazioni dell'intercolumnio, l'indifferenza alla corrispondenza tra triglifi e colonne ed aspetti arcaici come la forma planimetrica molto allungata. L'architrave risulta insolitamente alto, anche se alleggerito posteriormente formando una sezione a L[4].

Non mancano aspetti assolutamente sperimentali come l'importanza dedicata al fronte orientale con doppio colonnato ed intercolumnio centrale più ampio e più in generale la ricerca più di un'enfasi rappresentativa che di un'armonia proporzionale[6]. La pionieristica costruzione fu un modello per l'affermarsi del tempio dorico periptero in Sicilia[4], rappresentando una sorta di prototipo locale che affiancava aspetti legati a modelli della madrepatria con altri peculiari che si affermeranno solo in Magna Grecia come la presenza dell'adyton, probabile sede dell'immagine sacra e centro compositivo dell'intera costruzione[6].

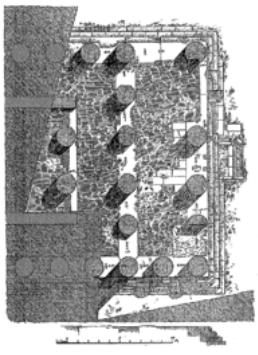
Terrecotte provenienti da elementi architettonici sono conservate al Museo archeologico regionale Paolo Orsi, tra cui frammenti del *sima*, e di *acroteri* ed alcune tegole di copertura, probabilmente tra le prime prodotte in Sicilia.

Galleria d'immagini

Particolare delle colonne del tempio.

Il tempio visto dall'ex mercato.

Il tempio visto da Piazza Pancali.



Pianta.

Area del tempio.

Note

1. ^ Anna Maria Bietti Sestieri, Maria Costanza Lentini e Giuseppe Voza, *Sicilia orientale ed Isole Eolie*, A.B.A.C.O., 1995, ISBN 978-88-86712-22-4. URL consultato il 25 febbraio 2020.
2. ^ (EN) Maria Grazia Leonardi, *Il progetto della memoria: Casi e strategie di progettazione architettonica e ambientale per la valorizzazione del patrimonio storico monumentale*, Gangemi Editore spa, 3 gennaio 2016, ISBN 978-88-492-9618-1. URL consultato il 25 febbraio 2020.
3. ^ Paul Faure, *La vita quotidiana nelle colonie greche*, Rizzoli, 1995, p. 335, ISBN 88-17-17074-7. URL consultato il 13 luglio 2020.
4. Mertens e Schutzenberger, pp. 104-109.
5. ^ Vecco.
6. Lippolis et al..
7. ^ Randazzo, p. 12.

Bibliografia

- Enzo Lippolis, Giorgio Rocco e Monica Livadiotti, *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Milano, Mondadori, 2007, ISBN 88-424-9220-5.
- M. A. Mastelloni, *Cave e materiali utilizzati in alcuni monumenti di Siracusa, in Le cave nel mondo antico: sistemi di sfruttamento e processi produttivi*, Conv Int. Padova 22-24/11/2012 Arquelogía de la Construcción IV, Anejos de AEspA, LXIX, Bonetto, Camporeale, Pizzo eds., pp. 223-245; A. Baldanza, M. Di Bella, G. Sabatino, *Appendice,* ibid., pp. 246-250, a pp. 236-237.
- Dieter Mertens e Margareta Schutzenberger, *Città e monumenti dei Greci d'Occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006, ISBN 88-8265-367-6.
- Antonio Randazzo, *Il tempio di Apollo di Siracusa* (PDF). URL consultato l'11 ottobre 2016 (archiviato dall'url originale il 19 ottobre 2016).

- Marilena Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, F. Angeli, 2007, ISBN 88-464-8789-3.
- (FR) Dominique Vivant Denon, *Voyage en Sicile*, Paris, le Promeneur, 1993, ISBN 2-07-073283-5. URL consultato il 19 gennaio 2012.

Voci correlate

- Architettura greca arcaica
- Tempio greco

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Tempio di Apollo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Temple_of_Apollo_(Syracuse)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Il tempio di Apollo*, su *galleriaroma.it*. URL consultato il 28 dicembre 2006 (archiviato dall'url originale il 21 giugno 2013).
- *Tempio di Apollo*, su *algila.it*. URL consultato il 5 dicembre 2009 (archiviato dall'url originale il 25 novembre 2009).
- *Breve documentario sul tempio*, IBAM Itlab di Lecce. URL consultato l'11 ottobre 2016.
- *Galleria fotografica (https://www.siciliafotografica.it/gallery/index.php?/category/1530) su siciliafotografica.it*.

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tempio_di_Apollo_(Siracusa)&oldid=133672141"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 25 mag 2023 alle 16:43.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Paestum

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Paestum (disambigua)**.*

Paestum, fino al 1926 **Pesto**[1], è un'antica città della Magna Grecia, chiamata dai Greci **Poseidonia** in onore di Poseidone, ma devotissima ad Atena ed Era. Dopo la sua conquista da parte dei Lucani venne chiamata *Paistom*, per poi assumere, sotto i Romani, il nome di *Paestum*. L'estensione del suo abitato è ancora oggi ben riconoscibile, racchiuso dalle sue mura greche, così come modificate in epoca lucana e poi romana.

Si trova in Campania, in provincia di Salerno, come frazione del comune di Capaccio Paestum, circa 30 km a sud di Salerno (97 km a sud di Napoli); è situata nella Piana del Sele, vicino al litorale, nel golfo di Salerno, a nord del Parco nazionale del Cilento, Vallo di Diano e Alburni; la località, nelle vicinanze della quale si annoverano Capaccio Scalo e Lido di Paestum, è servita dalla omonima stazione ferroviaria.

Nel 2021 ha fatto registrare oltre 216 000 visitatori[2].

Indice

- **Storia**
  - Preistoria
  - Fondazione
  - Età greca: *Poseidonia*
  - Età lucana: *Paistom*
  - Età romana: *Paestum*
  - Il tramonto
  - Riscoperta e scavi
- **Area archeologica**
  - La cinta muraria
  - Via Sacra e quartieri di abitazione
  - Il Foro
  - I templi
    - Tempio di Era I
    - Tempio di Era II
    - Tempio di Atena

Paestum	
Il "tempio di Nettuno" e la "basilica". Verosimilmente si tratta in realtà di due templi in ordine dorico dedicati ad Era. Sono tra i templi greci meglio conservati al mondo.	
Civiltà	Greci, Lucani, Romani
Utilizzo	Città
Epoca	VII sec.a.C.-IX sec.d.C.
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Capaccio Paestum
Altitudine	18 m s.l.m.
Amministrazione	
Ente	Parco Archeologico di Paestum e Velia
Responsabile	Tiziana D'Angelo
Visitabile	Sì
Sito web	www.museopaestum.beniculturali.it (http://www.museopaestum.beniculturali.it)
Mappa di localizzazione	

- Le aree pubbliche
  - Tempio Italico
  - Piscina
  - Anfiteatro
  - Agorà
  - Bouleuterion
- Il santuario di Hera alla foce del Sele
- Necropoli

Museo

Il litorale

Nella cultura di massa
- Musica

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Bene protetto dall'UNESCO	
Parco nazionale del Cilento e Vallo di Diano con i siti archeologici di Paestum e Velia e la certosa di Padula	
Patrimonio dell'umanità	
Riserva della biosfera	
Tipo	Misto
Criterio	(III) (IV)
Pericolo	Non in pericolo
Riconosciuto dal	1998 (come patrimonio) 1997 (come riserva)
Scheda UNESCO	(EN) Cilento and Vallo di Diano National Park with the Archeological sites of Paestum and Velia, and the Certosa di Padula (https://whc.unesco.org/en/list/842) (FR) Patrimonio (https://

Storia

Preistoria

Vaso della cultura del Gaudo

L'area successivamente occupata dalla città è stata abitata fin dall'epoca preistorica. Ad oriente della Basilica, nell'area prospiciente l'ingresso, sono stati rinvenuti manufatti databili dall'età paleolitica fino all'età del bronzo; a sud di essa, verso Porta Giustizia, sono stati scoperti i resti di capanne, a testimonianza dell'esistenza di un abitato preistorico.

Nell'area del Tempio di Cerere, e tra questo e Porta Aurea, sono emerse attestazioni archeologiche che documentano uno stanziamento di età neolitica: poiché sia la Basilica che il Tempio di Cerere si trovano su due lievi alture -

	whc.unesco.org/fr/list/842)

probabilmente in epoca preistorica più accentuate - si può immaginare che fossero occupate da due villaggi, separati da un piccolo torrente che scorreva dove oggi si trova il Foro[3]. Forse in epoca eneolitica le due alture furono abitate dalla popolazione di origine egeo-anatolica appartenente alla *facies* della Civiltà del Gaudo, che poi scelse come luogo privilegiato per le sue sepolture la località Gaudo, situata a 1,4 chilometri a nord di Paestum.

Fondazione

Moneta incusa di Poseidonia (530-500 a.C.), con Poseidone e la sigla ΠΟΣ (=POS<eidonia>)

La fonte letteraria principale sulla fondazione di Poseidonia è costituita da un passo di Strabone[4], che la mette in relazione con la *polis* di Sibari. L'interpretazione di questo passo è stata lungamente discussa dagli studiosi. Sulla base delle evidenze archeologiche raccolte finora, l'ipotesi più valida sembra essere quella secondo cui la fondazione della colonia sarebbe avvenuta in due tempi: al primo impianto, consistente nella costruzione di una fortificazione ("teichos") lungo la costa, sarebbe seguito l'arrivo in massa dei coloni e la fondazione vera e propria ("oikesis") della città.[5]

In base ai dati archeologici si può tentare una ricostruzione del quadro che portò alla nascita della città, verso la metà del VII secolo a.C., la città di Sibari iniziò a fondare una serie di sub-colonie lungo la costa tirrenica, con funzioni commerciali: tra esse si annoverano *Laos*[6] ed uno scalo, il più settentrionale, presso la foce del Sele, dove venne fondato un santuario dedicato ad Hera, con valenza probabilmente emporica[7]. I Sibariti giunsero nella piana del Sele tramite vie interne che la collegavano al Mare Ionio.

Grazie ad un intenso traffico commerciale che avveniva sia per mare - entrando in contatto con il mondo greco, etrusco e latino[8] - sia via terra - commerciando con le popolazioni locali della piana e con quelle italiche nelle vallate interne - nella seconda metà del VII secolo a.C. si sviluppò velocemente l'insediamento che poi dovette dar luogo a Poseidonia, evento accelerato certamente anche da un preciso progetto di inurbamento. Una necropoli, scoperta nel 1969 subito al di fuori delle mura della città, contenente esclusivamente vasi greci di fattura corinzia, attesta che la polis doveva essere in vita già intorno all'anno 625 a.C.

Età greca: *Poseidonia*

Il sacello sotterraneo, l'*Heroon*.

Dal 560 a.C. al 440 a.. si assiste al periodo di massimo splendore e ricchezza di Poseidonia. Tale apice fu dovuto a diversi fattori, alcuni dei quali si possono ravvisare, ad esempio, nella diminuzione dell'influenza etrusca sulla riva destra del Sele nella prima metà del VI secolo a.C.[9]. Con l'allentarsi della presenza etrusca si dovette creare un vuoto di potere ed economico nella zona a nord del Sele[10], vuoto di cui non poté non avvantaggiarsi Poseidonia.

A tale evento seguirono altri due tragici accadimenti: la distruzione della città di Siris (corrispondente all'attuale Policoro) sul Mar Ionio, da parte di Crotone, Sibari e Metaponto[11]; e la distruzione di Sibari stessa nel 510 a.C., ad opera di Crotone. L'esplosione di benessere e di ricchezza, che si riscontra a Poseidonia in coincidenza con quest'ultimo avvenimento, fa sospettare che buona parte dei Sibariti, fuggiti

dalla città distrutta, dovettero trovare rifugio nella loro sub-colonia, portandovi le proprie ricchezze. Ascrivibile al medesimo periodo è la costruzione di un monumentale sacello sotterraneo: potrebbe trattarsi di un cenotafio dedicato ad *Is*, mitico fondatore di Sibari, edificato a Poseidonia dai profughi Sibariti. Nello stesso arco cronologico, a distanza di cinquant'anni l'uno dall'altro, vengono eretti anche la cosiddetta Basilica (560 a.C. circa), il Tempio cosiddetto "di Cerere", ma in realtà consacrato ad Atena[12] (510 a.C. circa) ed il Tempio cosiddetto "di Nettuno" (460 a.C. circa).

Dettaglio di una parte della cosiddetta "Tomba del Tuffatore", raro esempio di sepoltura greca affrescata.

Età lucana: *Paistom*

In una data collocabile tra il 420 a.C. e 410 a.C., i Lucani presero il sopravvento nella città, mutandone il nome in *Paistom*. A parte sporadici riferimenti nelle fonti, non si conoscono i particolari bellici della conquista lucana, probabilmente perché non dovette trattarsi di una conquista repentina. È un processo che è possibile riscontrare in altre località (ad esempio nella non distante *Neapolis*), dove vi fu una lenta, graduale, ma costante infiltrazione dell'elemento italico, dapprima richiamato dagli stessi Greci per i lavori più umili e servili, per poi divenir parte della compagine sociale mediante il commercio e la partecipazione alla vita cittadina, fino a prevalere e a sostituirsi nel potere politico della città.

Affresco di una tomba lucana proveniente da Paestum.

Sebbene letterati e poeti greci riportino il rimpianto dei Poseidoniati per la perduta libertà e per la decadenza della città, l'archeologia testimonia che il periodo di splendore proseguì ben oltre la "conquista" lucana, con la produzione di vasi dipinti (talora firmati da artisti di prim'ordine quali *Assteas*, *Python* e il *Pittore di Afrodite*), con sepolture copiosamente affrescate e preziosi corredi tombali. Tale ricchezza doveva derivare in larga misura dalla fertilità della piana del Sele, ma anche dalla produzione stessa di oggetti di grande qualità, parte cospicua di quei commerci instauratisi durante il periodo precedente. Neanche il carattere greco della città scomparve del tutto, come attestano, oltre la produzione dei vasi dipinti, anche la costruzione del *bouleuterion* e la monetazione, che preservò le sue prerogative elleniche.

Breve parentesi fu aperta nel 332 a.C., quando Alessandro il Molosso, re dell'Epiro - giunto in Italia su richiesta di Taranto in difesa contro Bruzi e Lucani - dopo aver riconquistato Eraclea, Thurii, Cosentia, giunse a Paistom. Qui si scontrò con i Lucani, sconfiggendoli e costringendoli a cedergli degli ostaggi. Ma il sogno del Molosso di conquistare l'Italia meridionale ebbe breve durata: la parentesi si chiuse nel 331 a.C., con la sua morte in battaglia presso Pandosia. Paistom ritornò così sotto il dominio lucano.

Età romana: *Paestum*

Nel 273 a.C. Roma sottrasse Paistom alla confederazione lucana, vi insediò una colonia di diritto latino e cambiò il nome della città in *Paestum*. I rapporti tra Paestum e Roma furono sempre molto stretti: i pestani erano *socii navales* dei Romani, alleati che in caso di bisogno dovevano fornire navi e marinai. Le imbarcazioni che Paestum e la non lontana Velia fornirono ai Romani dovettero probabilmente avere un peso rilevante durante la Prima Guerra Punica. Durante la Seconda Guerra Punica Paestum rimase fedele alleata di Roma: dopo la battaglia di Canne, addirittura offrì a Roma tutte le patere d'oro conservate nei suoi templi. La generosa offerta fu rifiutata dall'Urbe, che però non disdegnò, invece, le navi cariche di grano

grazie alle quali i Romani assediati da Annibale entro le mura di Taranto poterono resistere. Come ricompensa della sua fedeltà, a Paestum fu permesso di battere moneta propria, in bronzo, fino ai tempi di Tiberio: tale conio si riconosce per la sigla "PSSC" (*Paesti Signatum Senatus Consulto*).

Struttura a pilastri con piscina, forse santuario della Fortuna Virile

Sotto il dominio romano vennero realizzate importanti opere pubbliche, che mutano il volto dell'antica polis greca: il Foro andò a sostituire l'enorme spazio dell'agorà e ridusse l'area del santuario meridionale; il cosiddetto "Tempio della Pace", probabilmente il *Capitolium*; il santuario della Fortuna Virile; l'anfiteatro. Anche l'edilizia privata rispecchia il benessere di cui Paestum dovette godere in tale periodo, benché fossero state realizzate due importanti arterie di comunicazione interne, la via Appia e la Via Popilia, che di fatto tagliavano la città fuori dalle grandi rotte commerciali: la prima collegando Roma direttamente all'Adriatico e di qui all'Oriente, la seconda attraversando la Magna Grecia lungo un percorso lontano dalla costa.

L'anfiteatro

La città conobbe un fenomeno di cristianizzazione relativamente precoce: sono infatti documentati martirii al tempo di Diocleziano. Nel 370 d.C. un pestàno, Gavinio, vi portò il corpo dell'apostolo San Matteo, poi trasferito a Capaccio Vecchio ed infine a Salerno.

Il tramonto

Il geografo Strabone riporta che Paestum era resa insalubre da un fiume che scorreva poco distante e che si spandeva fino a creare una palude. Si tratta del *Salso*, identificato con Capodifiume, corso d'acqua che tuttora fluisce a ridosso delle mura meridionali, dove, in corrispondenza di Porta Giustizia, è scavalcato da un ponticello databile al IV secolo a.C. Probabilmente dovette iniziare ad impaludarsi l'area circostante la parte sud-occidentale dell'insediamento, in quanto il fiume non riusciva più a defluire normalmente a causa del progressivo insabbiamento della foce e del lido che doveva trovarsi non distante da Porta Marina. È possibile notare come i pestani cercassero di correre ai ripari e difendersi da questa calamità, innalzando i livelli delle strade, sopraelevando le soglie delle case, realizzando opere di canalizzazione a quote sempre maggiori. Caratteristica delle acque del Salso, ricordata da Strabone, era quella di pietrificare in breve tempo qualsiasi cosa, essendo ricchissime di calcare.

Riscoperta solamente nel 2020, ma nota da prima dell'Ottocento è l'esistenza di una galleria lunga 50 metri che collegava la Basilica al Tempio di Nettuno e che conteneva quattro pozzi di raccolta delle acque piovane di scolo convogliate dai tetti dei due più grandi edifici di Paestum. La struttura, accessibile da un vano scala, era utilizzata anche un luogo di culto[13] per abluzioni rituali e rappresentava la soluzione all'annoso problema idrico di Paestum, causato dall'elevata salinità delle acque sorgive vicine al mare e dalla scarsa potabilità di quelle di Capodifiume.[14]

L'impaludamento della città fece sì che essa si contraesse progressivamente, ritirandosi man mano verso il punto più alto, intorno al Tempio di Cerere, dove è attestato l'ultimo nucleo abitativo. Tagliata fuori dalle direttrici commerciali, insabbiatosi il suo porto, la vita dell'antica polis dovette ridursi a pura sussistenza. Con la crisi della religione pagana, poco lontano dal Tempio di Cerere sorse una basilica cristiana (chiesa dell'Annunziata), mentre pochi anni dopo lo stesso tempio venne trasformato in chiesa. Un interessante caso di sincretismo religioso si riscontra nell'iconografia della Vergine venerata nell'area pestana: uno dei simboli della Hera poseidoniate, la melagrana, emblema di fertilità e ricchezza, passò alla Madonna, che prese l'epiteto di *Madonna del Granato*.

Sebbene fosse divenuta sede vescovile almeno a partire dal V secolo d.C., nell'VIII secolo o IX secolo d.C. Paestum venne definitivamente abbandonata dagli abitanti che si rifugiarono sui monti vicini: il nuovo insediamento prese nome dalle sorgenti del Salso, *Caput Aquae* appunto, dal quale probabilmente deriva il toponimo Capaccio. Qui trovarono scampo dalla malaria e dalle incursioni saracene, portando con sé il culto di Santa Maria del Granato, tuttora venerata nel santuario della Madonna del Granato.

Capaccio, Santuario della Madonna del Granato

Nell'XI secolo Ruggero il Normanno avviò un'operazione di spoliazione dei materiali dei templi di Paestum, mentre Roberto il Guiscardo depredò gli edifici abbandonati della città per ricavarne marmi e sculture da impiegare nella costruzione del Duomo di Salerno.

Riscoperta e scavi

Con l'abbandono di Paestum, dell'antica città rimase solo un vago ricordo. In epoca rinascimentale diversi scrittori e poeti citarono Paestum, pur ignorandone l'esatta ubicazione, ponendola ad Agropoli o addirittura a Policastro: si trattava soprattutto di citazioni di Virgilio, Ovidio e Properzio, sulla bellezza ed il profumo delle rose pestane che fiorivano due volte in un anno. Nel XVI secolo il sito iniziò a conoscere una nuova fase di vita, con la formazione di un minuscolo centro imperniato sulla chiesa dell'Annunziata. Soltanto agli inizi del Settecento, però, si riscontrano accenni eruditi, in opere descrittive del Regno di Napoli, a tre "teatri" o "anfiteatri" posti a poca distanza dal fiume Sele. Intorno alla metà del XVIII secolo, Carlo di Borbone fece costruire l'attuale SS18, che attraversando la città in senso N-S, tranciò l'anfiteatro in due parti, sancendo però la definitiva riscoperta della città antica. Vennero realizzati e pubblicati i primi rilievi, incisioni e stampe che ritraevano i templi ed i luoghi, cui si aggiunsero disegni e schizzi degli ammirati visitatori che andavano via via aumentando. Divenne ben presto una tappa obbligata del Grand Tour.

Paestum in un dipinto nel 1898. In primo piano, le bufale, unici animali a resistere alla malaria.

(DE)

«Endlich, ungewiss, ob wir durch Felsen oder Trümmer führen, konnten wir einige große länglich-viereckige Massen, die wir in der Ferne schon bemerkt hatten, als überbliebene Tempel und Denkmale einer ehemals so prächtigen Stadt unterscheiden.»

(IT)

«Finalmente, incerti, se camminavamo su rocce o su macerie, potemmo riconoscere alcuni massi oblunghi e squadrati, che avevamo già notato da distante, come templi sopravvissuti e memorie di una città una volta magnifica.»

(Goethe, *Viaggio in Italia*, 23 marzo 1787)

Cratere di *Assteas* (Napoli, Museo archeologico nazionale.)

Celebri sono le splendide tavole del Piranesi (1778), del Paoli (1784), del Saint Non (1786). Lo storico dell'arte Winckelmann visitò Paestum nel maggio del 1758[15] e l'incontro con i templi dorici pestani fu decisivo per la sua interpretazione dell'arte greca come origine dell'arte occidentale; Goethe, che fu a Paestum il 24 marzo del 1787, riconobbe nelle forme imponenti dei templi pestani la confutazione storica del paradigma ideale di una architettura dorica snella ed elegante.

Paestum nel 1858, in un suggestivo disegno di W. S. Haseltine.

A tale diffuso interesse non seguirono però campagne di ricerche e di scavi, a causa del banco di calcare formatosi nel corso dei millenni per precipitazione dalle acque del Salso: coprendo ogni cosa, aveva convinto gli studiosi e gli archeologi che della città antica, oltre ai templi, non si fosse conservato nulla. Fu solamente agli inizi del Novecento che, riconoscendo nel banco una formazione recente, furono intrapresi i primi scavi: tra il 1907 e 1914 indagini archeologiche, guidate dallo Spinazzola, interessarono l'area della "Basilica" spingendosi in direzione del Foro; tra il 1925 ed il 1938 si completarono gli scavi del Foro - con l'individuazione del cosiddetto "Tempio della Pace", del *comitium*, della via di Porta Marina, e dell'anfiteatro - e si intensificarono le ricerche intorno al Tempio di Cerere; venne dunque completato lo scavo delle mura, in parte restaurate con criteri discutibili, e vennero individuate le cosiddette Porta Marina e Porta Giustizia.

22 settembre 1943 - Una compagnia dell'esercito statunitense ha installato l'ufficio di ricetrasmissione nel Tempio di Nettuno.

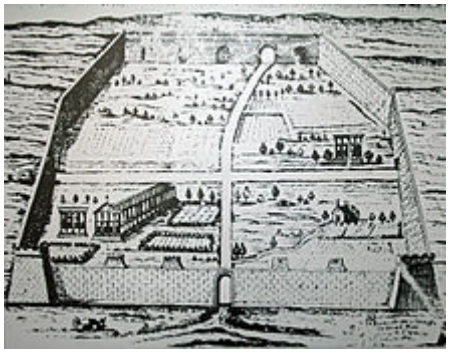
Il 9 settembre 1943 Paestum fu interessata, insieme alla località Laura, dalle attività marine delle forze alleate, a seguito dello sbarco a Salerno. Dopo la II Guerra Mondiale gli scavi sistematici della città ebbero forte impulso: negli anni Cinquanta si approfondirono le indagini delle aree intorno ai templi, portando al recupero delle stipi votive della "Basilica" e del "Tempio di Nettuno"; il "Tempio di Cerere" venne liberato dalle superfetazioni più tarde; nel luglio del 1954 si scoprì il sacello sotterraneo. Più recente fu l'individuazione delle *insulae* ad ovest della Via Sacra, consentendo di comprendere alcuni elementi dell'abitato della città antica, del suo impianto urbanistico e del suo sviluppo edilizio.

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, vennero scavate sistematicamente le numerose e ricchissime necropoli di Paestum, permettendo il recupero non solo di opere straordinarie e pressoché uniche, come la Tomba del Tuffatore, ma anche dei ricchi corredi funerari con le splendide ceramiche di produzione locale, opera di artisti rinomati come Assteas, Python ed il cosiddetto *Pittore di Afrodite*. A partire dal 1988, grazie a finanziamenti erogati nell'ambito del progetto F.I.O. (Fondi per l'Investimento e l'Occupazione) e ai successivi fondi resi disponibili dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali sui proventi del gioco del Lotto, a quelli stanziati dal Piano Pluriennale per l'Archeologia (2000-2002) e, infine, alle risorse comunitarie del Programma Operativo Regionale (P.O.R. Campania 2000-2006), la Soprintendenza ha potuto attivare un piano organico di interventi di scavo, restauro e messa in valore dei monumenti della città antica [16]

Area archeologica

La cinta muraria

Paestum è circondata da una cinta muraria quasi totalmente conservata, con un perimetro poligonale che si sviluppa per circa 4,75 km, seguendo l'andamento del banco di travertino sul quale sorge la città. È costituita da una muratura a doppia cortina di grandi blocchi squadrati, riempita al centro con terra ed intervallata da 28 torri a pianta quadrata e circolare, quasi tutte ridotte a ruderi.



Pianta di Paestum del 1732, realizzata prima dell'apertura da parte di Carlo di Borbone dell'attuale SS18, che tuttora la attraversa. La pianta della città, ben riconoscibile in tutti i suoi elementi, risulta tuttavia molto imprecisa e approssimativa.

In corrispondenza dei punti cardinali si aprono le quattro porte principali d'accesso; vi sono inoltre una serie di ben 47 aperture minori, le *posterule*, funzionali sia per l'accesso in città sia per l'organizzazione della difesa:

- la *Porta Sirena*, così chiamata da un animale fantastico scolpito con funzioni apotropaiche all'esterno di essa, si trova sul lato est;
- sul lato sud si apre invece *Porta Giustizia*, con un ampio vestibolo d'accesso, difesa ai lati da due torri, una circolare, una quadrata;
- l'ingresso ad ovest, che affaccia verso il mare, avveniva attraverso *Porta Marina*, dotata anch'essa di un ampio vestibolo lastricato e difesa ai lati da due torri, una circolare ed una quadrata;
- poco resta invece della *Porta Aurea*, a nord della città, demolita agli inizi dell'Ottocento[17] per il passaggio della Strada Statale 18.

Via Sacra e quartieri di abitazione

La Via Sacra, utilizzata anche durante le processioni religiose, venne riportata alla luce nel 1907. Larga 9 metri, si presenta lastricata da grossi blocchi di calcare - alcuni recanti il solco lasciato dal passaggio delle ruote dei carri - e munita di marciapiedi sopraelevati; il lastricato romano ricalca il precedente tracciato di età greca. Su entrambi i lati, lì dove non vi siano aree pubbliche o cultuali, si estendono i quartieri abitativi della città, non ancora indagati nella loro interezza e complessità. La parte scavata presenta grandi strutture signorili, sovrapposte a più antiche costruzioni.

Il Foro

L'area del Foro, di forma rettangolare, venne sistemata dopo l'insediamento della colonia latina, ridimensionando il precedente spazio pubblico di età greca, l'agorà, e togliendo verso sud una fascia di territorio all'area (*temenos*) del santuario meridionale.

La piazza romana si presenta fiancheggiata da vari edifici pubblici e religiosi e botteghe e cinto su tre lati almeno da un porticato su un piano leggermente rialzato. Sul lato meridionale sorge un edificio quadrato e absidato, sorto su una precedente costruzione greca, forse una *stoà*: della fase di età imperiale si conservano quattro basi marmoree di colonne poste intorno ad una struttura ottagonale, cosa che ha fatto identificare il complesso con un *macellum*. Segue un edificio rettangolare comunicante con il precedente, con semicolonne addossate alle pareti e un'esedra: si pensa possa trattarsi della *curia*. Sotto il suo muro meridionale sono i resti di un tempio italico di età romana repubblicana. Un'altra sala rettangolare rappresenta i resti delle *Terme*, parzialmente scavate e ricostruite; una piccola costruzione con tre podi sul muro di fondo invece era probabilmente il *lararium* cittadino.

Sul lato nord del Foro si trova il cosiddetto "Tempio Italico", probabilmente il *Capitolium* della città romana. Si tratta di un tempio esastilo, su un alto podio, preceduto da un'ampia gradinata con un semplice altare rettangolare. Il lato orientale del tempio si innesta su un edificio a gradinate in cui si riconosce il *comitium*: l'area centrale è accessibile attraverso corridoi a volta sia dal Foro, dove la facciata fungeva da *suggestum* (podio per gli oratori), sia da oriente.

Ancora ad est si trova una piccola costruzione greca, rettangolare, in muratura, probabilmente l'erario, sede del tesoro della città. Dietro sorge l'anfiteatro, esternamente in laterizio, tagliato in due dalla vecchia SS18.

I templi

Miracolosamente giunti in ottime condizioni, tanto da essere considerati esempi unici dell'architettura magno-greca, sono i tre templi di ordine dorico edificati nelle due aree santuariali urbane di Paestum, dedicate rispettivamente ad Era e ad Atena. Tra il 2003 e il 2013, l'area dei Templi di Paestum è stata protagonista di una serie di interventi di restauro che hanno permesso, oltre al recupero degli edifici, di fare luce sulle tecniche e i materiali utilizzati per la realizzazione degli stessi.

Il tempio di Atena a Paestum (detto "tempio di Cerere")

Tempio di Era I

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Basilica di Paestum (tempio greco)***.

La cosiddetta "Basilica" è in realtà un tempio dedicato ad Era[18][19]. Tempio periptero (9 x 18 colonne), fu edificato a partire dal 560 a.C. circa e deve all'arcaicità delle sue forme il fraintendimento della propria funzione: una delle peculiarità strutturali più evidenti è nel fronte enneastilo (di 9 colonne), con la colonna mediana in asse con l'unico colonnato interno, mentre in età più recente il numero di colonne frontali sarà sempre pari. È un tempio di ordine dorico dedicato a Era, sposa di Zeus, dea della fertilità, della vita e della nascita, protettrice del matrimonio e della famiglia.

Tempio di Era II

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tempio di Nettuno (Paestum)***.

L'attribuzione cultuale del cosiddetto "Tempio di Nettuno", il più grande tra i templi di Paestum, è, allo stato attuale degli studi, ancora problematica: le ipotesi più accreditate lo vogliono dedicato ad Hera, oppure a Zeus oppure ad Apollo[20]. L'attribuzione a Nettuno è invece un errore compiuto dagli studiosi del XVIII-XIX secolo, ai quali sembrò inevitabile che il tempio più grande di Poseidonia dovesse essere dedicato alla medesima divinità protettrice della città. Costruito interamente in travertino intorno alla metà del V secolo a.C., l'edificio mostra soluzioni stilistiche ed architettoniche oramai prossime a quelle della fase classica dell'ordine dorico e che lo rendono assimilabile al Tempio di Zeus di Olimpia, dalla cui datazione è stata ricavata, per comparazione, quella del tempio di Nettuno.

Tempio di Atena

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tempio di Atena (Paestum)***.

Il Tempio di Atena, dea dell'artigianato e della guerra, edificato intorno al 500 a.C., era in precedenza noto come *Tempio di Cerere*. È il più piccolo tra gli edifici templari, con colonne doriche nel peristilio e ioniche nella cella.

Le aree pubbliche

Tempio Italico

Piscina

> **Questa voce o sezione sull'argomento archeologia non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti**.

Il santuario, dedicato alla Fortuna Virilis, era destinato ai riti di fertilità che si tenevano durante le feste in onore di Venere (Venerea).

Al santuario è associata una grande piscina (47 m x 21 m), elemento centrale delle venerea. Sui pilastri in pietra, ancora oggi visibili, veniva posizionata una piattaforma in legno su cui veniva sistemata la statua di Venere seduta in trono.

Le donne sposate che partecipavano al rito si immergevano nella piscina nella speranza di poter avere un parto felice.

Anfiteatro

Agorà

Bouleuterion

Il santuario di Hera alla foce del Sele

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Heraion alla foce del Sele***.

Il santuario posto in prossimità della foce del Sele è un antichissimo luogo di culto extramurario dedicato alla dea Hera, che la tradizione mitica vuole fondato dagli Argonauti. Aveva molto probabilmente funzioni emporiche.

Necropoli

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Necropoli del Gaudo***.

Numerose necropoli costellano l'area esterna alle mura. Una delle più grandi, a circa un chilometro dal sito archeologico, è la necropoli del Gaudo. Estesa per circa 2000 m², presenta una serie di caratteristiche proprie tale da essere attribuita ad una *facies* culturale a sé stante, definita appunto *cultura del Gaudo*. La necropoli fu scoperta casualmente nel corso dello *sbarco a Salerno* dell'US Army, durante i lavori per la realizzazione di una pista di atterraggio.

Museo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Museo archeologico nazionale di Paestum*** *e* ***Tomba del tuffatore****.*

Il museo raccoglie un'importante collezione di reperti rinvenuti nelle aree che circoscrivono Paestum, in primo luogo i corredi funebri provenienti dalle necropoli greche e lucane. Innumerevoli sono i vasi, le armi e le lastre tombali affrescate.

Le più celebri provengono dalla cosiddetta *Tomba del Tuffatore* (480-470 a.C.), esempio unico di pittura greca di età classica e della Magna Grecia, con una raffigurazione simbolica interpretata come la transizione dalla vita al regno dei morti.

Notevole, per importanza, risulta anche la serie di tombe affrescate, risalenti al periodo lucano della città.

Nel museo sono inoltre esposti i cicli metopali provenienti dall'Heraion del Sele.

Il litorale

Paestum è anche località balneare, dotata di una spiaggia sabbiosa lunga 12 chilometri e costeggiata da una pineta affacciata sul mar Tirreno.

Torre di Paestum, ad un chilometro dagli scavi, una delle tante per il controllo del litorale tirrenico.

Nella cultura di massa

Musica

Il gruppo musicale Corde Oblique dedica due brani alle rovine di Paestum, il primo intitolato "Paestum", è incluso nell'album "A hail f bitter almonds" (2011), il secondo intitolato "Heraion", il cui testo è un inno orfico ad Hera (recitato in greco antico) è incluso nell'album "Per le Strade ripetute" (2013).

Note

1. ^ *Paestum*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
2. ^ *PParco Archeologico di Paestum e Velia, nel 2021 oltre 216mila visitatori*, su *agenziacult.it*. URL consultato il 22 aprile 2022.
3. ^ Il greto di un torrente è stato riconosciuto in profondità in alcuni saggi di scavo
4. ^ Strabone, V 4, 13.

5. ^ Secondo un'altra fonte letteraria (Solino, II, 10) la fondazione di Poseidonia sarebbe da attribuire a genti doriche. Contro questa testimonianza, però, viene addotto il ritrovamento, all'interno delle mure della città, di numerosi frammenti ceramici ed altri oggetti con iscrizioni in alfabeto acheo.
6. ^ Corrispondente all'attuale Marcellina, poco dopo Scalea, in Calabria.
7. ^ Non sub-colonie, ma fortemente influenzate da Sibari furono invece Palinuro-*Molpe* e *Pyxous*/*Pixunte*-*Sirino*.
8. ^ Va ricordato che la costa tirrena era frequentata sin dall'epoca micenea costituendo tappa fondamentale nella rotta marina verso l'Etruria.
9. ^ Non si può non menzionare la grande battaglia tra Greci ed Etruschi a Cuma, nel 524 a.C., dove gli Etruschi furono duramente sconfitti.
10. ^ In quest'area sorgeva un grande insediamento etrusco, *Amina*, identificato da alcuni studiosi in Pontecagnano o Fratte.
11. ^ Con conseguente predominio di Sibari in tutta la regione della Siritide, per cui dovettero intensificarsi i traffici interni tra Poseidonia e questa regione.
12. ^ *Il Tempio di Cerere o Atena - Paestum - Pestum*, su *www.paestumsites.it*. URL consultato il 20 aprile 2023.
13. ^ *Paestum, nuove esplorazioni e rilievi nella galleria tra il tempio di Nettuno e la cosiddetta Basilica*, su *ulisseonline.it*, 30 ottobre 2020. URL consultato il 12 novembre 2020. Ospitato su museopaestum.beniculturali.it.
14. ^ Paolo De Luca, *Il fascino di Paestum sotterranea: sopralluogo nel tunnel tra il Tempio di Nettuno e la Basilica*, su *napoli.repubblica.it*, 20 ottobre 2020.
15. ^ La lettera di Winckelmann a Bianconi sui monumenti di Paestum è del 13 maggio 1758.
16. ^ Marina Cipriani e Angela Pontrandolfo, *Paestum. Scavi, ricerche, restauri.* (**PDF**), su *pandemos.it*, Fondazione Paestum, 2010, p. XI. URL consultato il 3 ottobre 2017 (archiviato il 3 ottobre 2017)..
17. ^ Cipriani, p. 4.
18. ^ *Paestum:viaggio nell'antica Poseidonia* , su *kissfromtheworld.com*.
19. ^ *Il Tempio di Hera (550 - 450 a.C.)*, su *Paestum - L'area Archeologica di Paestum*. URL consultato il 23 luglio 2020 (archiviato il 23 luglio 2020).
    «Più noto come Basilica, dal nome che gli dettero gli eruditi del settecento per la quasi totale sparizione dei muri della cella, del frontone e della trabeazione. È in realtà dedicato ad Hera»
20. ^ *I templi – Parco Paestum e Velia*, su *museopaestum.beniculturali.it*. URL consultato il 5 marzo 2022.

Bibliografia

- AA. VV., *Paestum, città e territorio nelle colonie greche d'Occidente*, 1, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, Napoli 1987.
- G. Bonivento Pupino, *Un atelier di bronzisti a Posidonia? Dibattito a Rolley in Posidonia-Paestum*, in *Atti 27 Convegno Studi Sulla Magna Grecia*, Taranto 1987, pp. 219-223).
- G. Bonivento Pupino, *Quell'anfora col miele di duemila anni fa. Le grandi scoperte archeologiche di Poseidonia -Paestum*, in *Corriere Del Giorno*, Taranto, 27 settembre 1987.
- A.M. Ardovino, *I culti di Paestum antica e del suo territorio*, Salerno, 1986.
- R. Cantilena, *Il gruzzolo di denari da Paestum. Un rinvenimento di età augustea*, Roma, Istituto Italiano di Numismatica, 2000.
- R. Cantilena et al., *Monete da Paestum (I-IV d.C.)*, Annali vol. 50, Roma, Istituto Italiano di Numismatica, 2003, pp. 25–156.

- R. Cantilena - F. Carbone, *Poseidonia-Paestum e la sua moneta*, Paestum, Pandemos, 2015.
- F. Carbone, *Le monete di Paestum tra I sec. a.C. e I sec. d.C. Analisi dei conî*, Milano, Società Numismatica Italiana, 2014.
- M. Cipriani in E. Greco (a cura di), *Poseidonia*, *Gli Achei e l'identità etnica degli Achei d'Occidente*, Tekmeria vol. 3, Paestum 2002, pp. 363–389.
- M. Cipriani, *Paestum: i templi e il museo*, Firenze, Casa Editrice Bonechi, 2010.
- E. Greco, *Ricerche sulla chora poseidoniate. Il paesaggio agrario dalla fondazione della città alla fine del sec. IV a.C.*, in Dial. di Archeologia, 1 (1979), pp. 7–26.
- E. Greco, *Paestum*, Roma, Vision, 1985.
- E. Greco, *Paestum: scavi, studi, ricerche: bilancio di un decennio (1988-1998)*, a cura di F. Longo, Paestum, Pandemos, 2000.
- F. Longo, *Le mura di Paestum. Antologia di testi, dipinti, stampe grafiche e fotografiche dal Cinquecento agli anni Trenta del Novecento*, Paestum, Pandemos 2012.
- M. Mello, Paestum Romana, Ricerche storiche, Roma, 1974.
- M. Napoli, *Paestum*, Novara, 1970.
- A. Pontrandolfo, *Segni di trasformazioni sociali a Poseidonia tra la fine del V e gli inizi del III a.C.*, in Dial. di Archeologia, 2 (1979), pp. 27–50.
- A. Pontrandolfo e A. Rouveret, *Le Tombe dipinte a Paestum,* Modena 1992.
- *Poseidonia-Paestum, Atti del XXVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, (Taranto 1987), Napoli 1987.
- *Poseidonia-Paestum I - la "Curia"* (E.Greco - D. Theodorescu edd.), Collection de l'Ecole Francaisede Rome, Roma 1980.
- *Poseidonia-Paestum II - l'"Agora"* (E.Greco - D. Theodorescu edd.), Collection de l'Ecole Francaisede Rome, Roma 1983.
- *Poseidonia-Paestum III - Forum Nord* (E.Greco - D. Theodorescu edd.), Collection de l'Ecole Francaisede Rome, Roma 1987.
- *Poseidonia-Paestum IV - Forum ovest-sud-est* (E.Greco - D. Theodorescu edd.), Collection de l'Ecole Francaisede Rome, Roma 1999.
- *Poseidonia*, in *Bibliografia Topografia della Colonizzazione Greca in Italia e nelle Isole Tirreniche,*vol. XIV, Pisa - Roma - Napoli 1996, pp. 301–395.
- M. Torelli, *Paestum romana*, in *Poseidonia-Paestum, Atti del Ventisettesimo Conv. di Studio sulla Magna Grecia*, cit., pp. 33–115.
- M. Torelli in M. Cipriani (a cura di), *Paestum Romana*i, Paestum, 1999.
- P. Zancani Montuoro - U. Zanotti Bianco, *Heraion I*, Roma 1951.
- P. Zancani Montuoro - U. Zanotti Bianco, *Heraion II*, Roma 1954.

Voci correlate

- Cilento
- Costiera cilentana
- Elea-Velia
- Magna Grecia
- Pista ciclabile del Cilento

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni su **Paestum**

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Paestum (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paestum?uselang=it)**
- Wikivoyage contiene informazioni turistiche su **Paestum**

Collegamenti esterni

-
- *Sito ufficiale*, su *museopaestum.beniculturali.it*.
- *Paestum*, in *Dizionario di storia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010.
- (**EN**) *Paestum*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Soprintendenza dei Beni Archeologici della Campania*, su *archeosa.beniculturali.it*.
- *Il museo nel sito della Direzione generale per i beni archeologici*, su *archeologia.beniculturali.it*. URL consultato l'11 ottobre 2005 (archiviato dall'url originale il 26 ottobre 2005).
- (**IT**, **EN**) PaestumGate - Ricostruzione virtuale interattiva degli scavi di Paestum (http://wonderland.dia.unisa.it/projects/paestumgate/index_it.html) PaestumGate Video (https://www.youtube.com/watch?v=idTmqGMsSRo)
- (**EN**) *La monetazione di Poseidonia-Paestum*, su *magnagraecia.nl*.

Controllo di autorità	VIAF (**EN**) 248087281 (https://viaf.org/viaf/248087281) · SBN BASL000321 (https://opac.sbn.it/luogo/BASL000321) · GND (**DE**) 4075809-6 (https://d-nb.info/gnd/4075809-6) · WorldCat Identities (**EN**) viaf-248087281 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-248087281)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Paestum&oldid=133728861"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 mag 2023 alle 18:13.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Basilica di Paestum (tempio greco)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **Basilica** (detta anche **tempio di Hera**) si trova nel sito archeologico di Poseidonia, città della Magna Grecia ribattezzata dai Romani *Paestum*. È ubicato nel santuario meridionale della città, dove si erge, parallelamente e pressoché allineato sul lato orientale, a breve distanza dal posteriore tempio di Nettuno.

Sebbene siano andate completamente distrutte le parti superiori della trabeazione, nonché le strutture murarie del naos (la cella) ed ampissime porzioni della pavimentazione, lo stato di conservazione è da considerarsi eccellente. La Basilica di Paestum è infatti l'unico tempio greco di epoca arcaica in cui la peristasi, qui composta da 50 colonne, è conservata integralmente.

Basilica di Paestum

Il c.d. Tempio di Era.

Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Capaccio Paestum

Mappa di localizzazione

Indice

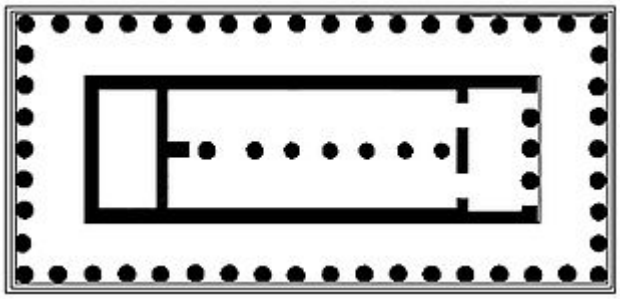
- Storia
- Struttura planimetrica
- Spazi interni
- Le colonne. Stile e decorazioni
- Trabeazione e tetto
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Storia

Il tempio fu edificato a partire dalla metà del VI secolo a.C., ma la sua costruzione dovette terminare solamente nell'ultimo decennio[1]. Come lasciano ipotizzare i materiali votivi con dedica alla dea ritrovati nei suoi dintorni, il tempio era probabilmente dedicato ad Era, sposa di Zeus e principale divinità venerata a Poseidonia, l'importanza della quale è attestata dall'Heraion alla foce del Sele, il grande santuario extraurbano interamente dedicato alla dea, la cui costruzione fu avviata simultaneamente alla fondazione della città.

La denominazione "Basilica", con la quale il tempio è più noto, gli venne attribuita nella seconda metà del XVIII secolo, quando la cultura architettonica neoclassica cominciò ad interessarsi a Paestum. La totale sparizione dei timpani e di gran parte della trabeazione, assieme all'anomalo numero dispari delle colonne sulla fronte, rese incerta l'identificazione funzionale, come tempio, dell'edificio; questo, interpretato come "porticato"[2] oppure come "ginnasio o collegio"[3], venne chiamato basilica, nel significato, proprio del termine romano, di struttura porticata adibita a sede di tribunale ed alle assemblee dei cittadini[4].

Struttura planimetrica



Planimetria del tempio

G.B. Piranesi, Tav. II (acqueforti di Paestum, 1777-1778). Vista della Basilica da sud-est.

È un tempio periptero enneastilo (cioè con nove colonne sulla facciata e sul retro) con diciotto colonne sui lati lunghi. Il rettangolo dello stilobate misura 24,50 x 54,24 m[5]. L'edificio è orientato verso est come il vicino tempio di Nettuno, assieme al quale determina il grandioso aspetto monumentale del santuario meridionale di Poseidonia. Un grande altare, riportato alla luce durante gli scavi condotti da Vittorio Spinazzola agli inizi del secolo scorso[6], fronteggia ad est il tempio, a 29,50 m di distanza, in posizione perfettamente parallela alla fronte templare e simmetrica rispetto all'asse dell'antistante edificio[7].

Il semplice rapporto proporzionale 1:2 si esprime dunque non nelle dimensioni lineari del rettangolo del tempio ma nel numero delle colonne (9 x 18). Queste sono intervallate da interassi di misura differente tra le fronti (interasse di ca. 2,86 m) e i fianchi (interasse di ca. 3,10 m)[8]. Dall'assenza di contrazione degli interassi angolari per la soluzione del conflitto angolare si deduce che le metope angolari erano allungate rispetto a quelle "normali".

La Basilica ha la particolarità di avere un numero dispari (9) di colonne sulla fronte, come conseguenza della disposizione, lungo l'asse dell'edificio, di un unico colonnato centrale all'interno della cella. La presenza di un colonnato interno in posizione assiale, certamente in funzione di supporto del colmo centrale della copertura a doppio spiovente[9], rappresenta un sicuro indicatore architettonico dell'arcaicità del tempio. Tale soluzione planimetrica fu poi rifiutata dall'architettura greca del periodo classico (e da ogni stile classicista, nei vari secoli successivi), perché impediva l'accesso e la vista assiale verso il *naos*, negando un rapporto diretto con la sacralità del tempio[10].

Spazi interni

La cella (*naos*), profonda 9 interassi, era preceduta da un pronao, di 2 interassi di profondità, con tre colonne disposte tra due ante, dalle quali si originano i muri che la chiudevano lungo i lati. Coerentemente con la disposizione di una colonna esterna centrale in posizione assiale, la cella è bipartita da un colonnato interno centrale, formato da 7 colonne, di cui sono conservate le prime tre.

Dietro la cella è ricavato l'*adyton*, un ambiente chiuso e anch'esso profondo 2 interassi, introdotto in sostituzione dell'opistodomo (il corrispondente simmetrico del pronao sul retro) al termine di ripensamenti progettuali in corso d'opera,[11] rilevati grazie ad indagini sulle fondazioni; queste hanno permesso di

accertare tre fasi di progettazione, a conclusione delle quali, oltre alla sostituzione dell'opistodomo con un adyton, il colonnato centrale della cella venne ridotto da otto a sette elementi[12]; è ipotizzabile che la motivazione di questi ripensamenti progettuali risieda in sopraggiunte modifiche alle pratiche di culto, che implicarono l'introduzione di rituali con processioni richiedenti una nuova configurazione degli spazi interni[13]. Il vano dell'adyton, caratteristico dei templi greco-occidentali (Magna Grecia e Sicilia) nel periodo arcaico, era accessibile, attraverso porte che lo collegavano al naos, solo agli addetti al culto. Esso era probabilmente la sede del tesoro del tempio e del simulacro della divinità.[14]

Interno della Basilica. Vista dall'angolo nord-ovest dell'adyton verso la cella.

Le colonne. Stile e decorazioni

Le colonne sono di tipo dorico e sono alte ca. 6,48 m[15], hanno un fusto percorso dalle canoniche 20 scanalature e fortemente rastremato, con un diametro inferiore di ca. 1,45 m ed uno superiore di ca. 0,98 m[16]. L'aspetto delle colonne è determinato innanzitutto dal caratteristico rigonfiamento nella zona mediana[17] dovuto ad un'entasi assai evidente, con una "freccia" di ca. 4,8 cm[18]. L'echino del capitello, come si addice a colonnati di età arcaica, è molto schiacciato ed espanso, e l'abaco molto largo[11].

Lo stile dorico in cui sono realizzate le colonne della Basilica presenta potenti tendenze decorative, che lo ricollegano a quello diffuso, in epoca arcaica, in altre colonie di fondazione achea; si tratta di uno stile che, sottoposto ad una razionalizzazione formale, ispirerà anche la realizzazione del successivo tempio di Athena, e di cui il tempio di Nettuno, costruito in uno stile dorico oramai "canonico", segnerà a Poseidonia il definito abbandono.

Tre sono i fenomeni decorativi che interessano la Basilica. (1) I collarini di ciascuna colonna sono decorati con foglie baccellate di numero variabile.(2) Su alcune colonne della fronte occidentale le decorazioni interessano addirittura la parte inferiore dell'echino, immediatamente al di sopra degli anuli, sulla quale è scolpita in rilievo una fascia decorativa floreale differente in ciascuna colonna; tra queste spicca, per lo stato di conservazione e la sua bellezza, la decorazione realizzata sul capitello della colonna in posizione centrale, composta da un'alternanza di rosette e fiori di loto[19]. (3) Questo stile decorativo raggiunge il suo culmine con l'ornamento floreale a rilievo (sequenze di fiori di loto e palmette), di cui non esistono altri esempi, che percorre l'intero corpo dell'echino delle sei colonne con capitello in arenaria disposte all'interno (le tre del pronaos e le prime due del colonnato centrale assiale) e all'angolo sud-est della peristasi; vivaci policromie, di cui rimangono tracce (rosso e blu), rivestivano queste decorazioni floreali[20].

Decorazioni floreali in rilievo sull'echino della colonna mediana della fronte ovest.

Trabeazione e tetto

Della trabeazione rimangono gli architravi e pochi altri elementi, che però, assieme ad importanti resti della copertura fittile del tetto, ne hanno consentito una ricostruzione quasi completa.

L'ordine delle strutture superiori del tempio, al di sopra degli architravi, si discosta profondamente da quello dorico "canonico" ed è da ricollegare alla tradizione architettonica seguita nelle colonie achee durante il periodo arcaico. Invece del sistema di taenia e regulae sovrastante gli architravi, gli architetti della Basilica disposero una modanatura realizzata in arenaria, della quale rimangono ancora elementi. Questa struttura fungeva da base per il fregio, che nell'ordine dorico "canonico" è invece direttamente collegato al sottostante colonnato. Grazie alle tracce di posizionamento presenti ed al loro andamento è stato infatti possibile arguire l'esistenza di un fregio dorico, costituito dall'usuale alternanza di triglifi, coordinati con gli assi delle colonne ed i centri degli architravi, e metope[21]; è possibile che queste ultime, come quelle provenienti dall'Heraion di Foce Sele, fossero scolpite[20].

L'alzato era privo di un geison orizzontale. Il suo coronamento non era in pietra ma composto da un rivestimento in terracotta policroma, con finte grondaie a testa di leone, delle quali riemersero numerosi frammenti (alcuni esposti al Museo Archeologico Nazionale di Paestum) durante gli scavi del 1912. I bordi della copertura terminavano con antefisse che, come è stato possibile comprendere grazie ai ritrovamenti, alternavano la forma di palmetta a quella di fiore di loto[22].

Sima della Basilica. Finte grondaie a testa di leone

Note

1. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2006, p. 141, ISBN 9788882653675. URL consultato il 28 luglio 2018.
2. ^ Ancora nel 1829 l'architetto francese Henri Labrouste, nella sua *mémoire* sui templi di Paestum, identificava la Basilica come un *portique.* Vedi: Sigrid de Jong, *Rediscovering Architecture: Paestum in Eighteenth-Century Architectural Experience and Theory,* 2014, n. 190, p. 311.
3. ^ È il caso di G.B. Piranesi, che però riconosce da ultimo l'impossibilità di una identificazione della funzione e della forma originarie dell'edificio. Vedi la didascalia alla Tavola II (1777-1778), tradotta in italiano in: Gabriel Zuchtriegel, *Piranesi a Paestum. Il suono dell'architettura*, Napoli, 2017, pp. 48-49.
4. ^ Ernesto De Carolis, *Paestum: itinerario archeologico ragionato*, T & M, 2002, ISBN 9788887150094. URL consultato il 22 luglio 2018.
5. ^ Dieter Mertens, *Der alte Heratempel in Paestum: Und die archaische Baukunst in Unteritalien*, Mainz, 1993, p. 82.
6. ^ Marina Cipriani, *Il ruolo di Hera nel santuario meridionale di Poseidonia*, in *Héra. Images, espaces, cultes: Actes du Colloque International du Centre de Recherches Archéologiques de l'Université de Lille III et de l'Association P.R.A.C. Lille, 29-30 novembre 1993*, Napoli, Publications du Centre Jean Bérard, 1997, pp. 211–225, ISBN 9782918887201. URL consultato il 28 luglio 2018.

7. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, Roma, 2006, p. 142.
8. ^ Dieter Mertens, *Der alte Heratempel in Paestum: Und die archaische Baukunst in Unteritalien*, Mainz, 1993, p. 83.
9. ^ James J. Coulton, *Greek Architects at Work*, London, 1977, pp. 77-79.
10. ^ Paolo Morachiello, *Origini e sviluppi del tempio greco: XII-V secolo a.C.*, Cafoscarina, 2010, ISBN 9788875432720. URL consultato il 22 luglio 2018.
11. Enzo Lippolis, Monica Livadiotti, Giorgio Rocco, *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, 2007, pag.797, ISBN 88-424-9220-5
12. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'Occidente*, 2006, ISBN 88-8265-367-6, pag. 141
13. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, Roma, 2006, p. 142.
14. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, Roma, 2006, p. 141.
15. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, p. 145.
16. ^ Friedrich Krauss, *Paestum. Die Griechischen Tempel*, 5. Auflage 1984, Berlino, 1941, p. 24.
17. ^ Rimane fermo che il diametro massimo, come in tutte le colonne greche, è quello alla base della colonna. Il "rigonfiamento" è cioè dovuto all'andamento, dal basso verso l'alto, della diminuzione del diametro, che determina la rastremazione del fusto.
18. ^ Si tratta dell'entasi più antica e più pronunciata dell'intera storia dell'architettura greca. Vedi: *Appearance and Essence. Refinements of Classical Architecture: Curvature,* a cura di L. Haselberger e H. Bankel, Philadelphia 1999, p. 28; D. Mertens, *Città e monumenti dei Greci d'occidente,* op. cit*.,* p. 145.
19. ^ William B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development*, London, 1950 3rd revised edition, p. 94.
20. Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, p. 147.
21. ^ William B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development*, p. 95.
22. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, p. 148.

Bibliografia

- Salvatore Aurigemma, Vittorio Spinazzola e Amedeo Maiuri, *I primi scavi di Paestum (1907-1939)*, Ente per le Antichità e i Monumenti della Provincia di Salerno, 1986.
- Anna Maria Biraschi ... [et al.] (a cura di), *Culti greci in Occidente*, Vol. 3 Poseidonia-Paestum, Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 2012.
- Marina Cipriani e Giovanni Avagliano (a cura di), *Il restauro dei templi di Poseidonia: un intervento di conservazione*, Ravenna, Valerio Maioli, 2007.
- James J. Coulton, *Greek Architects At Work. Problems of Structure and Dsesign*, London, Granada Publishing Limites, 1977.
- William B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development*, 3rd revised edition, London, Batsford Ltd, 1950.
- Marina Cipriani e Giovanni Avagliano (a cura di), *Il restauro dei templi di Poseidonia: un intervento di conservazione*, Ravenna, Valerio Maioli, 2007.

- Emanuele Greco, Ilaria D'Ambrosio e Dinu Theodorescu, *Guida archeologica e storica agli scavi al museo ed alle antichità di Poseidonia Paestum*, Taranto, La Colomba, 1995.
- Emanuele Greco e Dinu Theodorescu (a cura di), *Poseidonia-Paestum*, Roma, École française de Rome, 1980.
- Emanuele Greco, *Magna Grecia*, Nuova ed. riveduta e aggiornata, Roma, Laterza, 2008.
- Lothar Haselberger (a cura di), *Appearance and Essence. Refinements of Classical Architecture: Curvature*, Philadelphia, The University of Pennsylvania Museum, 1999.
- Friedrich Krauss, *Paestum. Die griechischen Tempel*, unveränderter Nachdruck der 3. Auflage, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1984.
- Enzo Lippolis, Monica Livadiotti e Giorgio Rocco, *Architettura greca: storia e monumenti del mondo della polis dalle origini al V secolo*, Milano, Mondadori, 2007.
- Dieter Mertens, *Der alte Heratempel in Paestum: Und die archaische Baukunst in Unteritalien*, Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1993.
- Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006.
- Paolo Morachiello e Cristiano Tessari, *Origini e sviluppi del tempio greco*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2010.
- Gaston Salvatore (a cura di), *Paestum : i templi e il Museo*, Milano, Franco Maria Ricci, 1989.
- Fausto Zevi (a cura di), *Paestum*, Napoli, Banco di Napoli, 1990.
- Gabriel Zuchtriegel, *Piranesi a Paestum. Il suono dell'architettura*, Napoli, Arte'm, 2017.

Voci correlate

- Tempio di Nettuno (Paestum)
- Tempio di Atena (Paestum)

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Tempio di Era (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Temple_of_Hera_(Paestum)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Basilica di Paestum*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 316398277 (https://viaf.org/viaf/316398277) · WorldCat Identities (EN) viaf-316398277 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-316398277)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Basilica_di_Paestum_(tempio_greco)&oldid=131691333"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 22 gen 2023 alle 21:23.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Tempio di Atena (Paestum)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il **tempio di Atena** o **tempio di Cerere** (circa 500 a.C.) è un tempio greco che si trova a *Paestum*, nel comune di Capaccio Paestum in provincia di Salerno, costruito nel Santuario settentrionale, in posizione diametralmente opposta rispetto al Santuario meridionale, dove si ergono il tempio di Nettuno e la Basilica.

Indice

- Caratteristiche
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Caratteristiche

Realizzato su un rilievo artificiale del terreno, sul precedente santuario distrutto probabilmente da un incendio, presenta in facciata un frontone e un fregio dorico, ornato da metope incassate nell'arenaria, su colonne doriche lievemente slanciate.[1] La struttura è più semplice di quella dei due templi dedicati ad Era (detti "tempio di Nettuno" e "Basilica"): presenta il pronao e la cella ma è privo di adyton, ovvero la camera del tesoro sul retro della cella.

Concepito seguendo un innovativo schema di proporzioni equilibrate, che si traducono nel rapporto di 6 colonne frontali e 13 laterali di uguale dimensione e forma, il santuario presentava una fastosa policromia.[2]

L'interno dell'ampio pronao presentava sei colonne in stile ionico, di cui quattro frontali e due laterali, delle quali restano soltanto le basi e due capitelli; questi ultimi, come nel caso della "Basilica", nascono da un collarino ornato. Sembra essere il primo esempio della presenza dei due

Tempio di Atena (Paestum)
Tempio di Cerere

Il Tempio di Atena.

Civiltà	Greca
Stile	Dorico
Epoca	VI secolo a.C.
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Capaccio Paestum
Amministrazione	
Patrimonio	Parco Archeologico di Paestum
Responsabile	Gabriel Zuchtrieghel
Sito web	www.museopaestum.beniculturali.it/i-templi/#1439451715997-e75d1722-c6eb (http://www.museopaestum.beniculturali.it/i-templi/#1439451715997-e75d1722-c6eb)
Mappa di localizzazione	

ordini, dorico e ionico, nello stesso edificio, non solo nel colonnato ma anche nella trabeazione e nel coronamento del tempio[3].

Della profonda cella destinata ad accogliere la statua della dea non rimane quasi più nulla: è visibile solo il pavimento sopraelevato di circa 1 metro e le tracce di scale laterali che portavano probabilmente al tetto.[4]

Durante lo scavo in profondità del 1937, a cura di Amedeo Maiuri, sono venute alla luce delle terrecotte architettoniche che hanno permesso di ricostruire il tetto dell'edificio del periodo arcaico, uno dei più antichi di Poseidonia.[5]

Tradizionalmente il tempio era stato attribuito a Cerere, ma in seguito al ritrovamento di numerose statuette in terracotta che raffigurano Atena, si propende per una dedica a questa divinità

Uno dei due capitelli superstiti del pronao

Il tempio di Atena a Paestum

In epoca tardo antica, intorno all'VIII secolo, la struttura venne adibita a chiesa: il santuario venne chiuso con mura fra le colonne, le pareti della cella furono abbattute, l'ambulacro a Sud fu utilizzato per le sepolture. Tali strutture vennero eliminate durate le campagne di scavo degli anni Quaranta del Novecento[6].

Note

1. ^ Emanuele Greco, Ilaria D'Ambrosio e Dinu Theodorescu, *Guida archeologica e storica agli scavi, al museo ed alle antichità di Poseidonia Paestum*, La Colomba, 1995, p. 34. URL consultato il 21 luglio 2018.
2. ^ Fausto Zevi e Mimmo Jodice, *Paestum*, Banco di Napoli, 1990, p. 92. URL consultato il 21 luglio 2018.
3. ^ Bianchi Bandinelli p. 55.
4. ^ Emanuele Greco, Ilaria D'Ambrosio e Dinu Theodorescu, *Guida archeologica e storica agli scavi, al museo ed alle antichità di Poseidonia Paestum*, La Colomba, 1995, p. 35. URL consultato il 21 luglio 2018.
5. ^ Raimon Graells i Fabregat, Fausto Longo e Gabriel Zuchtriegel, *Le armi di Athena. Il santuario settentrionale di Paestum*, Arte'm, 2017, p. 48, ISBN 9788856906080. URL consultato il 21 luglio 2018.

6. ^ Emanuele Greco, Ilaria D'Ambrosio e Dinu Theodorescu, *Guida archeologica e storica agli scavi, al museo ed alle antichità di Poseidonia Paestum*, La Colomba, 1995, p. 36. URL consultato il 21 luglio 2018.

Bibliografia

- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'Arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET, 1986, p. 55.
- Gisela Marie Augusta Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969, p. 23.
- Marina Cipriani e Giovanni Avagliano (a cura di), *Il restauro dei templi di Poseidonia: un intervento di conservazione*, Ravenna, Valerio Maioli, 2007.
- Salvatore Aurigemma, Vittorio Spinazzola e Amedeo Maiuri, *I primi scavi di Paestum (1907-1939)*, Ente per le Antichità e i Monumenti della Provincia di Salerno, 1986.
- Gaston Salvatore (a cura di), *Paestum : i templi e il Museo*, Milano, Franco Maria Ricci, 1989.
- Emanuele Greco, Ilaria D'Ambrosio e Dinu Theodorescu, *Guida archeologica e storica agli scavi al museo ed alle antichità di Poseidonia Paestum*, Taranto, La Colomba, 1995.
- Fausto Zevi (a cura di), *Paestum*, Napoli, Banco di Napoli, 1990.
- Anna Maria Biraschi ... [et al.] (a cura di), *Culti greci in Occidente*, Vol. 3 Poseidonia-Paestum, Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 2012.
- Emanuele Greco e Dinu Theodorescu (a cura di), *Poseidonia-Paestum*, Roma, École française de Rome, 1980-.
- Emanuele Greco, *Magna Grecia*, Nuova ed. riveduta e aggiornata, Roma, Laterza, 2008.

Voci correlate

- Basilica di Paestum (tempio greco)
- Tempio di Nettuno (Paestum)

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Tempio di Atena (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Temple_of_Athena_(Paestum)?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- Descrizione (http://www.museopaestum.beniculturali.it/i-templi/#1439451715997-e75d1722-c6eb) del Tempio di Atena sul sito del Parco Archeologico di Paestum (http://www.museopaestum.beniculturali.it)
- Ricostruzione (http://www.3d-virtualmuseum.it/opere/campania-salerno-paestum-tempio-di-cerere) tridimensionale del Tempio di Atena
- Getty Image (https://www.gettyimages.it/immagine/tempio-di-atena-paestum?mediatype=photography&phrase=tempio%20di%20atena%20paestum&sort=mostpopular)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tempio_di_Atena_(Paestum)&oldid=131968598"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 9 feb 2023 alle 12:59.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Tempio di Nettuno (Paestum)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Il **Tempio cosiddetto di Nettuno** (detto anche **Tempio di Poseidone**) è il tempio più grande dell'antica *polis* di Poseidonia (nota con il nome romano di *Pæstum*), costruito intorno alla metà del V secolo a.C., epoca di maggiore fioritura del centro[1]. Si erge nel santuario meridionale urbano, poco a nord della c.d. Basilica, disposto parallelamente a questa. La cella, all'interno della quale era custodita l'immagine della divinità titolare del tempio, è divisa in tre navate da due file di due ordini sovrapposti di sette colonne doriche, caratterizzati da un ininterrotto assottigliamento dei fusti dal basso verso l'alto.

Oggi si presenta con un'architettura straordinariamente integra, che lo rende uno dei templi greci meglio conservati in assoluto[2]. L'eccellente stato di conservazione, che caratterizza tutti e tre i templi greci di Paestum, è

Tempio cosiddetto di Nettuno
Tempio di Poseidone

Il tempio di Nettuno a Paestum

Civiltà	Magna Grecia
Utilizzo	Tempio
Epoca	V secolo a.C.
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Capaccio Paestum
Dimensioni	
Altezza	10m
Mappa di localizzazione	

certamente dovuto anche allo stato di secolare abbandono del sito, verificatosi attorno al IX sec. d.C. successivamente all'impaludamento e all'arrivo della malaria.

Indice

Descrizione

Spazi interni

Particolarità costruttive

- Stile
- Colonnati
- La mole delle colonne
- La correzione ottica delle concavità
- Soluzione del conflitto angolare

Attribuzione culturale

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Descrizione

Il tempio è un imponente periptero esastilo (con sei colonne sulle due fronti) di ordine dorico, con una peristasi di 6x14 colonne che si eleva su un crepidoma di tre gradini; le misure dello stilobate sono di 24,30 m e 60,00 m[3]. L'edificio è orientato verso est, in posizione praticamente parallela agli altri due templi greci di Poseidonia. È fronteggiato da due altari, di cui il più distante, venuto alla luce solamente durante gli scavi condotti nella metà del secolo scorso da P.C. Sestieri, è quello greco, coevo alla edificazione del tempio; l'altro è invece di epoca romana.

Spazi interni

L'interno è costituito da un *naos* (cella) del tipo *distilo in doppio antis*, dotato di pronao e opistodomo camera, entrambi incorniciati da due colonne (*distili*), allineate con le due centrali delle fronti, alle quali corrispondono due colonnati che attraversano la cella, dividendola in tre navate. Questi colonnati interni sono composti da sette colonne doriche ciascuno, disposte su due ordini sovrapposti, caratterizzati a un ininterrotto assottigliamento del fusto dal basso verso l'alto. Immediatamente dopo l'ingresso della cella, sopraelevata di 0,50 m rispetto al piano dello stilobate, vi erano, ai lati, due vani: solamente in quello a destra venne costruita una scala in pietra[4] che conduceva al soffitto e della quale è conservato un elemento.

La pavimentazione della cella è composta da una successione di tre lastre litiche rettangolari affiancate: solamente all'altezza della quinta colonna dell'ordine inferiore le lastre sono due, ed è presumibile che questa deviazione servisse a marcare il limite oltre il quale, nell'intimità della cella, era posizionata l'immagine di culto[5].

Particolarità costruttive

Stile

Il tempio, appartenente al periodo cosiddetto severo dell'arte greca, si caratterizza per la grandiosa imponenza degli elementi architettonici, che gli conferiscono un aspetto straordinariamente maestoso. Esso svolse un ruolo decisivo nella riscoperta dell'architettura greca accaduta, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, nel contesto dei viaggi del Grand Tour, non solo per lo studio delle origini dell'architettura dorica e la verifica sperimentale delle teorie architettoniche ma anche come modello capace di ispirare future progettazioni.

Il tempio presenta delle analogie stilistico-formali con il celebre tempio di Zeus ad Olimpia, edificato nello stesso periodo e considerabile il vero paradigma dell'architettura templare dorica; queste analogie ne hanno consentito la datazione, visto che l'anno di ultimazione del grande tempio olimpico è ricavabile per via storiografica. Da esso però si distacca, oltre che per lo schema planimetrico (6 x 14 colonne invece di 6 x 13), a causa della assenza completa di decorazioni scultoree nelle metope e nei frontoni, e del differente dimensionamento proporzionale, governato da rapporti di più difficile individuazione rispetto a quelli, di più semplice lettura, espressi nell'altro tempio.

Colonnati

Il numero pari di colonne (costruite in marmo) sui fianchi, quattordici, rappresenta una deviazione rispetto alla disposizione canonica 6 x 13, affermatasi nell'architettura della madrepatria, e che culminò nel coevo tempio di Zeus ad Olimpia, rispetto al quale l'esastilo classico di Poseidonia è in proporzione più allungato. Lo schema 6 x 14, ancora di ispirazione arcaica, era caratteristico della tradizione architettonica siceliota, dove si era diffuso nel periodo immediatamente successivo al 480 a.C., quando, nella scia della vittoria dei Greci contro i Cartaginesi nella battaglia di Himera, la costruzione di grandi edifici templari ricevette un forte impulso nelle principali colonie siceliote.

La presenza di colonnati all'interno della cella, sconosciuta agli altri templi greco-occidentali (Magna Grecia e Sicilia), nei quali la cella consiste in una vera e propria sala priva di strutture interne, ricollega invece il tempio di Nettuno alla tradizione architettonica della madrepatria[6], dove si stava affermando l'impianto planimetrico con una cella attraversata da due colonnati e contenuta tra un pronaos e un opistodomo.

La mole delle colonne

Ad imporsi all'osservatore, soprattutto nella vista frontale, è innanzitutto la mole delle colonne esterne, alte 8.88 m[7] e inusualmente massicce: quelle della fronte, più spesse rispetto a quelle dei fianchi, hanno infatti un diametro di oltre 2.09 m alla base e di ca. 1,55 m alla sommità[8]. La percezione della voluminosità dei fusti delle colonne è certamente acuita dalle proporzioni volutamente poco slanciate, espresse nel rapporto di "appena" 1:4,21 tra il diametro alla base e l'altezza. La lieve entasi applicata ai fusti delle colonne, appena visibile, contrasta con quella, straordinariamente pronunciata, della vicina Basilica.

Tempio c.d. di Nettuno. Fronte est vista dall'altare greco.

Probabilmente per mitigare la sensazione ottica di pesantezza dei colonnati, le imponenti colonne esterne presentano un accorgimento, quasi privo di corrispondenti nell'architettura dorica: il notevole infittimento delle scanalature verticali, che dalle canoniche venti vengono incrementate fino al numero di ventiquattro. All'interno il numero delle scanalature subisce un decremento progressivo di quattro unità: quelle delle ordine inferiore passano a venti, per divenire sedici nell'ordine superiore.

Le colonne in antis del pronao e dell'opistodomo, che precedono e seguono la cella, pur essendo posizionate su un piano sopraelevato di 0,50 m rispetto a quello dello stilobate sul quale si ergono le colonne esterne, sono dimensionalmente identiche a quelle delle fronti (con la conseguenza di un accorciamento dell'altezza della trabeazione dei due porticati interni rispetto a quella della peristasi)[9]. L'esatta ripetizione, sul piano interno sopraelevato, delle colonne frontali esterne, apparentemente incomprensibile, trova una spiegazione coerente nella volontà di enfatizzare la fronte della cella, in quanto accesso al luogo più intimo del tempio[10].

L'ellitticità della sezione delle colonne angolari, asserita per la prima volta da F. Krauss[11], è stata definitivamente smentita, in seguito ad accurati rilievi, da D. Mertens[12], che ha dimostrato la regolarità della loro forma.

La correzione ottica delle concavità

Allo stilobate è stata conferita una lieve convessità finalizzata a realizzare una piccola correzione ottica, secondo un noto procedimento architettonico, tipico di molte realizzazioni templari, tra cui il Partenone, che in ambiente magno-greco e siceliota troverà un importante riscontro nel più tardo esempio di Segesta[13].

Soluzione del conflitto angolare

Uno dei problemi che affliggeva l'architettura templare dorica di epoca classica fu il conflitto angolare dell'ordine dorico, determinato dalla impossibiità - causata dal notevole spessore dell'architrave in strutture litiche di così monumentali dimensioni - di collocare il triglifo angolare simultaneamente all'estremità dell'angolo e in posizione assiale sopra la sottostante colonna; il posizionamento del triglifo all'estremità del fregio implicherebbe infatti l'allungamento della metopa angolare e, dunque, l'impossibilità di trasmettere al fregio l'ordine realizzato nel sottostante colonnato. La soluzione più avanzata di questo problema consiste nella contrazione angolare, ossia nella combinazione tra lo spostamento dell'ultimo triglifo all'angolo del fregio ed il corrispondente accorciamento dell'ultimo interasse (distanza tra gli assi di due colonne adiacenti), allo scopo di evitare l'allungamento della metopa angolare.

Nel tempio di Nettuno questa contrazione, singola sul lato breve, è doppia sui lati lunghi, dove ad essere accorciati sono, su ciascuna delle due estremità, gli ultimi due interassi. La contrazione angolare sulla fronte è infatti di ca. 17,5 cm (interasse angolare di 4,30 m invece dei 4,475 m degli interassi "normali"); sui lati lunghi, la diminuzione è, rispettivamente, di ca. 17 cm e 28 cm (interassi, negli ultimi due intercolumni, rispettivamente di ca. 4,36 m e 4,22 m invece dei 4,50 m degli interassi "normali").[14]

Attribuzione culturale

La denominazione corrente di *Tempio di Nettuno* risente del retaggio delle prime entusiastiche e fantasiose attribuzioni erudite nate all'epoca della riscoperta di Paestum, avvenuta nella seconda metà del XVIII secolo, sulla base della convinzione che il tempio più grande di Poseidonia dovesse essere dedicato al dio protettore della città, Nettuno-Poseidon.

A causa dell'assenza di fonti scritte e della mancanza di dati archeologici risolutivi, l'attribuzione cultuale dell'edificio è problematica. Tre sono le ipotesi in campo per la titolarità del tempio: Era, Zeus, Apollo.

La prima ipotesi, sostenuta in particolare da Pellegrino Claudio Sestieri, si basa su materiale votivo dedicato ad Era ritrovato nei pressi del tempio durante gli scavi condotti dall'archeologo attorno alla metà del secolo scorso, ma che ad un'analisi più attenta appare di incerta riferibilità all'edificio templare. La seconda fa leva sul ritrovamento, nelle vicinanze del tempio, di una statua arcaica di Zeus (di epoca anteriore alla costruzione del tempio ed ora esposta al Museo Archeologico Nazionale di Paestum) in frammenti e sull'attestazione di culti dedicati al dio[15]; anche in questo caso, la riferibilità di questa statua ad un precursore arcaico del tempio classico, che avrebbe dunque ereditato la titolarità di Zeus, è priva di prove. La terza ipotesi si fonda sull'esistenza, nel santuario meridionale, di culti salutiferi dedicati ad Apollo, dio della medicina[16].

Note

1. ^ *I templi – Parco Paestum*, su *museopaestum.beniculturali.it*. URL consultato il 5 novembre 2017.
2. ^ *The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development*, London, 1950 3rd revised edition, p. 110.
3. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2006, p. 284, ISBN 978-88-8265-367-5. URL consultato il 21 luglio 2018.
4. ^ William B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development*, London, 1950 3rd revised edition, p. 111.
5. ^ Pellegrino C. Sestieri, *Paestum. La città, la necropoli preistorica in contrada Gaudo. Lo Heraion alla foce del Sele*, Roma, 1976, p. 17.
6. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2006, p. 283, ISBN 978-88-8265-367-5. URL consultato il 21 luglio 2018.
7. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente: dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*, L'ERMA di BRETSCHNEIDER, 2006, p. 288, ISBN 978-88-8265-367-5. URL consultato il 21 luglio 2018.
8. ^ (DE) Dieter Mertens, *Der Tempel von Segesta: und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit*, Verlag Philipp von Zabern, 1984, p. 56, ISBN 978-3-8053-0515-0. URL consultato il 21 luglio 2018.
9. ^ J. J. Coulton, *The Second Temple of Hera at Paestum and the Pronaos Problem*, in *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 95, 1975, pp. 13–24, DOI:10.2307/630866. URL consultato il 29 luglio 2018.

10. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'occidente : dalla colonizzazione alla crisi di fine V secolo a.C.*., p. 291.
11. ^ Friedrich Krauss, *Paestum. Die griechischen Tempel*, 1941, p. 59, ISBN 3-7861-2242-3.
12. ^ Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'Occidente*, 2006, p. 289, ISBN 88-8265-367-6.
13. ^ *Un tempio antisismico a Paestum, così i Greci costruivano nel V secolo avanti Cristo*, in *Repubblica.it*, 21 marzo 2016. URL consultato il 5 novembre 2017.
14. ^ William B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development*, London, 1950 3rd revised edition, p. 338.
15. ^ Marina Cipriani, *Il ruolo di Era nel santuario meridionale di Poseidonia*, in *HERA. images espaces cultes*, 1997.
16. ^ Mario Torelli, *Paestum Romana*, 1988, pp. 62-65.

Bibliografia

- William B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece: An Account of Its Historic Development,* London, B.T. Batsford, 1950 3rd revised edition.
- Dieter Mertens, *Città e monumenti dei Greci d'Occidente*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006.
- Marina Cipriani e Giovanni Avagliano (a cura di), *Il restauro dei templi di Poseidonia: un intervento di conservazione*, Ravenna, Valerio Maioli, 2007.
- Salvatore Aurigemma, Vittorio Spinazzola e Amedeo Maiuri, *I primi scavi di Paestum (1907-1939)*, Ente per le Antichità e i Monumenti della Provincia di Salerno, 1986.
- Gaston Salvatore (a cura di), *Paestum : i templi e il Museo*, Milano, Franco Maria Ricci, 1989.
- Emanuele Greco, Ilaria D'Ambrosio e Dinu Theodorescu, *Guida archeologica e storica agli scavi al museo ed alle antichità di Poseidonia Paestum*, Taranto, La Colomba, 1995.
- Fausto Zevi (a cura di), *Paestum*, Napoli, Banco di Napoli, 1990.
- Anna Maria Biraschi ... [et al.] (a cura di), *Culti greci in Occidente*, Vol. 3 Poseidonia-Paestum, Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, 2012.
- Emanuele Greco e Dinu Theodorescu (a cura di), *Poseidonia-Paestum*, Roma, École française de Rome, 1980-.
- Emanuele Greco, *Magna Grecia*, Nuova ed. riveduta e aggiornata, Roma, Laterza, 2008.

Voci correlate

- Ordine dorico
- Basilica di Paestum (tempio greco)
- Tempio di Atena (Paestum)

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **Tempio di Nettuno (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Temple_of_Poseidon_(Paestum)?uselang=it)**

Controllo di autorità	GND (DE) 111917709X (https://d-nb.info/gnd/111917709X)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tempio_di_Nettuno_(Paestum)&oldid=132731239"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 28 mar 2023 alle 15:50.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Valle dei Templi

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Questa voce o sezione sull'argomento siti archeologici d'Italia non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti.

La **Valle dei Templi** è un parco archeologico della Sicilia caratterizzato dall'eccezionale stato di conservazione e da una serie di importanti templi dorici del periodo ellenico. Corrisponde all'antica *Akragas*, monumentale nucleo originario della città di Agrigento. Dal 2000 è parco archeologico regionale.

Dal 1997 l'intera zona è stata inserita nella lista dei patrimoni dell'umanità redatta dall'UNESCO. È considerata un'ambita meta turistica, oltre ad essere il simbolo della città e uno dei principali di tutta l'isola. Il parco archeologico e paesaggistico della Valle dei Templi, con i suoi 1300 ettari, è il più grande parco archeologico d'Europa e del Mediterraneo[1]

La maggior parte degli scavi e del restauro dei templi si deve all'operato dell'archeologo Domenico Antonio Lo Faso Pietrasanta (1783-1863), Duca di Serradifalco dal 1809 al 1812. Durante il XX secolo, gli scavi e i restauri vennero principalmente finanziati da Sir Alexander Hardcastle. Permise gli scavi archeologici all'interno del parco, tra cui il raddrizzamento delle otto colonne sul lato sud del tempio di Eracle. Per i suoi contributi all'archeologia è stato nominato cittadino onorario della città di Agrigento, con la concessione del grado di Commendatore dell'Ordine della Corona d'Italia.

Indice

- **Storia**
  - Teatro greco
- **I templi**
  - Campo dell'Olympeion
- **Porte**
- **Altri monumenti**
  - Necropoli e tombe
    - Grotte Fragapane

Valle dei Templi di Agrigento

Tempio della Concordia

Civiltà	Sicelioti
Utilizzo	Luogo sacro
Epoca	VI secolo - II secolo a.C.
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Agrigento
Dimensioni	
Superficie	893 m²
Altezza	190,30 cm
Amministrazione	
Ente	Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi
Responsabile	Bernardo Agrò (presidente) Roberto Sciarratta (direttore)
Visitabile	Sì

Tomba di Terone
Isolati d'abitazione e santuari
Santuario delle divinità ctonie
Sito museale
Oratorio di Falaride
Reperti vari non classificati
Abusivismo nella valle dei Templi
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Storia

La nascita della polis agrigentina è legata allo sviluppo della polis Gela: la città, infatti, fu fondata nel 581 a.C. da alcuni abitanti di Gela, originari delle isole di Rodi e di Creta, col nome di Ἀκράγας (Akragas), dall'omonimo fiume che bagna il territorio. Fu una delle principali città del mondo antico, centro urbano importante sia economicamente che politicamente.

L'insediamento fu protetto nel VI secolo da un sistema difensivo, consistente in un circuito di mura che sfruttava le caratteristiche topografiche del luogo, costituito dal pianoro su fianco di colline che dominavano il litorale e di cui la "valle dei templi" occupava il margine sud e non costituiva l'acropoli, localizzata invece più a monte, in corrispondenza del nucleo medievale dell'attuale città.

L'espansionismo militare di Akragas ebbe particolare impulso al tempo del tiranno Terone (488-473 a.C.) e della vittoria sui Cartaginesi. Seguì un periodo di rivalità con Siracusa. I grandi templi, costruiti nel V secolo, testimoniano comunque la prosperità della città.

Dopo il saccheggio da parte dei Cartaginesi, nel 406 a.C., seguì un periodo di decadenza della città, che comunque fu ricostruita. Dal 262 a.C. Agrigento entrò nel dominio romano, restando tuttavia una città importante. A partire dal VII secolo la città si impoverì e si spopolò ed il centro urbano si ridusse alla sola collina dell'acropoli, venendo così abbandonate sia l'area urbana, che la zona dei templi.

Teatro greco

Sito web	www.parcovalledeitempli.it/ (https://www.parcovalledeitempli.it/)

Mappa di localizzazione

Bene protetto dall'UNESCO

Valle dei Templi

Patrimonio dell'umanità

Tempio della Concordia

Tipo	Culturali
Criterio	C (i) (ii) (iii) (iv)
Pericolo	Nessuna indicazione
Riconosciuto dal	1997
Scheda UNESCO	(EN) Archaeological Area of Agrigento (https://whc.unesco.org/en/list/831) (FR) Scheda (https://whc.unesco.org/fr/list/831)

Il 10 ottobre 2016 parte una campagna di scavi sull'ipotesi del ritrovamento del teatro greco dell'antica Akragas.[2] Il 4 novembre dello stesso anno arriva la conferma sul rinvenimento del teatro ellenistico posizionato poco a sud rispetto al quartiere romano e al Museo Archeologico.[3]

I templi

Veduta immaginaria di Akragas

La Valle dei Templi è caratterizzata dai resti di ben undici templi in ordine dorico, tre santuari, una grande concentrazione di necropoli (Montelusa; Mosè; Pezzino; necropoli romana e tomba di Terone; paleocristiana; Acrosoli); opere idrauliche (giardino della Kolymbetra e gli Ipogei); fortificazioni; parte di un quartiere ellenistico romano costruito su pianta greca; due importanti luoghi di riunione: l'Agorà inferiore (non lontano dai resti del tempio di Zeus Olimpio) e l'Agorà superiore (che si trova all'interno del complesso museale); un Olympeion e un Bouleuterion (sala del consiglio) di epoca romana su pianta greca. Le denominazioni dei templi e le relative identificazioni, tranne quella dell'*Olympeion*, si presumono essere pure speculazioni umanistiche, che sono però rimaste nell'uso comune.

Il tempio della Concordia

Ulivo vicino al tempio di Hera Lacinia

- Tempio di Hera Lacinia, o tempio di Giunone, fu costruito nel V secolo a.C. e incendiato nel 406 dai Cartaginesi. Era il tempio in cui di solito si celebravano le nozze.
- Tempio della Concordia, il cui nome deriva da un'iscrizione latina ritrovata nelle vicinanze dello stesso tempio, costruito anch'esso nel V secolo a.C.. Attualmente è con ogni probabilità quello meglio conservato, grazie anche alla circostanza che fu trasformato in tempio cristiano nel VI secolo d.C.
- Tempio di Eracle, o tempio di Ercole, il cui culto era molto importante nell'antica Akragas. Si tratta di una delle costruzioni più antiche. Distrutto da un terremoto, oggi restano in piedi otto colonne.
- Tempio di Zeus Olimpio, edificato dopo la vittoria di Himera sui Cartaginesi (480-479) per onorare Zeus. Era il tempio più grande di tutto l'occidente antico e unico nell'architettura del suo genere. Era caratterizzato dalla presenza dei telamoni, immense sculture alte sette metri e mezzo, raffigurazioni di Atlante che sorregge la volta celeste. Una copia di queste si trova nel sito, mentre l'unico originale, il Telamone dell'Olympeion, insieme ai resti di altri tre, si trova al museo archeologico di Agrigento.
- Tempio dei Dioscuri o tempio di Castore e Polluce. In realtà il tempio sorge all'interno del santuario delle divinità ctonie ed è quindi probabile che sia stato edificato in onore delle divinità della terra (Demetra, Persefone, Dioniso) e non dei Dioscuri.
- Tempio di Efesto o tempio di Vulcano.

- Tempio di Atena. Costruito lontano dalla valle vera e propria. Si trova nel centro storico della città di Agrigento. Sulla base del tempio sorge oggi la chiesa medievale di Santa Maria dei Greci.
- Tempio L, costruzione completamente distrutta già in epoca classica.
- Tempio di Asclepio, o tempio di Esculapio, facente parte di un santuario extraurbano costruito lontano dalle mura delle città, luogo di pellegrinaggio dei malati in ricerca di guarigione.
- Tempio di Demetra e santuario rupestre di Demetra. Il tempio sorge nella parte orientale della città, sul fianco del pendio con cui si conclude la Rupe Atenea nella valle del fiume Akragas. Dal terrazzo del tempio di Demetra, attraverso una scalinata incavata nella roccia, si giunge al sottostante santuario completamente scavato all'interno della collina.
- Tempio di Iside. Si trova all'interno del complesso museale di San Nicola.

Tempio dei Dioscuri

La valle dei Templi inoltre ospita la cosiddetta tomba di Terone, un monumento di tufo di notevoli dimensioni a forma piramidale, che si pensa eretto per ricordare i caduti della Seconda guerra punica.

Campo dell'Olympeion

Sull'altro lato della strada che imbocca la Porta Aurea si stende una vasta spianata, dominata dal grande campo dell'Olympeion. Da un punto di vista topografico generale, il complesso, in rovina, appare virtualmente racchiuso tra una grande *platea* a nord, da uno *stenopòs* ad est, e da due isolati con relativi *stenopoi* ad ovest, mentre a sud corre la linea delle mura. È invece poco chiara la situazione ad est, oltre il grande altare del tempio, dove viene comunemente indicata la "*zona dell'agorà*" e dove si colloca un vasto parcheggio moderno, così come non definite bene sono le pertinenze occidentali del santuario, tra gli isolati d'abitazione e il colossale tempio.

Resto di un telamone situato nel campo dell'Olympeion

Ad ovest di questi isolati d'abitazione, racchiuso da una *stoà* a L, si trova un altro santuario, di cui restano un piazzale lastricato, una sacello di pianta complessa e una *tholos*. Questo santuario posa su di uno sprone, ad est di un'ulteriore porta urbica, la V, sul cui altro lato si collocano in successione, fino al limite sud-occidentale della Collina dei Templi, il santuario delle divinità ctonie scavato dal Marconi, il nuovo santuario arcaico esplorato dal Del Miro, la cosiddetta *colimbetra* (dove si deve collocare un'altra porta ancora sconosciuta), e la punta estrema col tempio di Vulcano. Demetra e Persefone, madre e figlia, protettrici della fecondità della natura e dell'uomo, erano chiamate dai Greci divinità ctonie, ovvero divinità della terra. Il loro culto era così diffuso in tutta la Sicilia che gli autori antichi definivano l'Isola "dono di nozze a Persefone da parte di Zeus" e la stessa Akragas era detta "la terra di Persefone".

Porte

Sul lato occidentale della città si conservano i resti delle Porte VI e VII, la prima probabilmente con porta e controporta al centro di una valletta attraversata da una strada diretta forse ad Eraclea, la seconda guarnita da due torri e, a valle, da due poderosi baluardi esterni, il primo dei quali è spesso oltre quindici metri, un

Le porte di Agrigento

sistema di difesa avanzata noto anche altrove nel mondo greco, e in Sicilia a Camarina. Più a nord sono i resti delle Porte VIII e IX, travolti dall'incivile speculazione edilizia, iniziata già nel dopoguerra e proceduta sistematicamente sulla pendici della Rupe Atenea, malgrado il tragico crollo di pochi anni or sono, che sollevò le proteste dell'opinione pubblica nazionale ed internazionale.

Verso ovest sono i resti della Porta V, di tipo sceo, difesa da un torrione del IV secolo a.C. sul lato destro; il vano della porta e della controporta è occluso da blocchi di caduta, mentre oltre la porta sono in luce vasti tratti caduti della fortificazione, originariamente difesi da torri quadrate.

Altri monumenti

Necropoli e tombe

All'estremità ovest dell'area su cui sorge il Tempio della Concordia, nel giardino di Villa Aurea si trova una parte della *necropoli* tardo-antica ed alto-medievale, in parte ricavata in antiche cisterne, di cui sono ancora conservati numerosi altri esempi. Notevoli due ipogei, uno ad ovest dell'ingresso, con le pareti munite d'arcosoli e il pavimento di fosse sepolcrali, ed un altro presso l'angolo sud-est della casa del custode, con un ambiente illuminato da un pozzo di luce nel soffitto e due cripte sottostanti.

Grotte Fragapane

Altre tombe a fossa sono visibili sulla via dei Templi, con strada centrale che conduce alle cosiddette *grotte Fragapane*, uno dei più notevoli esempi catacombali della Sicilia, databili come impianto al IV secolo d.C. Un lungo braccio orientato perfettamente nord-sud collega la necropoli *sub divo* (all'aperto) all'ipogeo, con una successione di due rotonde con oculi nel soffitto. Sul corridoio e sulle rotonde si aprono loculi e cubicoli sepolcrali, mentre altri ambulacri conducono a settori laterali più o meno regolari, e ad altre due rotonde ad ovest, con sepolture in loculi, fosse, arcosoli e sarcofagi.

Queste necropoli tardo-antiche e bizantine sono la naturale estensione di una vastissima necropoli ellenistico-romana, detta *Giambertoni*, che svolge in questo caso *extra muros*, con sepolture modeste in fosse o in sarcofagi, ma anche con tombe monumentali.

Tomba di Terone

Una di queste tombe monumentali, un *heròon* ellenistico prostilo tetrastilo su podio, è stato recentemente scavato, mentre il monumento più noto è la *tomba di Terone*. Si tratta di un sepolcro a *naiskos* (con probabile coronamento cuspidato) su alto podio a pianta quadrata, sormontato dal *naiskos* vero e proprio a parete piena e finte porte centrali, con colonne ioniche e trabeazione dorica, di un modello ben noto nell'Oriente ellenistico e poi diffuso attraverso la cultura ellenistica italica anche nelle province occidentali, tra tarda repubblica e primo impero.

Tomba di Terone

Per visitare questo sepolcro da vicino, basta attraversare la Porta IV (detta Aurea) che, pur conservata solo nei tagli della roccia, doveva essere una delle più importanti della città, poiché la collegava col mare e con *Emporion*: perciò qui si collocano più fitti i sepolcri ellenistici e romani e, fra questi, anche gli esempi più monumentali.

Isolati d'abitazione e santuari

Subito ad ovest dell'Olympeion, lungo *stenopoì* nord-sud di 5 metri di larghezza, si trovano due *isolati d'abitazione* di 38 m di larghezza, delimitati a nord dalla grande *plateia* est-ovest, raccordata con un piazzale all'uscita della Porta V, e a sud-est dalla linea delle mura. Gli isolati, che mostrano cospicue tracce dell'originaria bipartizione nel senso della lunghezza, datano alla fine del VI-inizi del V secolo a.C., e si sono – sembra – in parte sovrapposti a spazi originariamente pertinenti all'area sacra dell'Olympeion ad est e nell'area sacra presso la Porta V ad ovest, come dimostrerebbero edifici sacri del VI secolo a.C.

Oltre questa coppia d'isolati si situa un *santuario* che domina l'accesso alla città dalla Porta V: un grande portico a L dell'iniziale V secolo a.C. ne delimita i lati nord ed est, mentre quelli sud e ovest sono racchiusi dalla rientranza delle mura conclusa dai battenti della Porta V. All'interno dell'area sono due templi arcaici affiancati (metà VI secolo a.C.), orientati nord-sud: il primo dei due templi è conservato solo nei tagli della roccia (22,50 × 10,30 m), il secondo è un piccolo sacello tripartito vissuto fino all'età timoleontea. Un altro edificio del V secolo s. C., identificato come *lesche*, si situa a nord del complesso, mentre una grande *tholos* del IV secolo a.C. ha infine tagliato il portico a L verso l'estremità meridionale.

Santuario delle divinità ctonie

Varcata la *plateia* al suo sbocco nella Porta V, sul lato nord si colloca un grande piazzale lastricato che dà accesso, verso ovest, al *Santuario delle divinità ctonie*. Purtroppo gli scavi di rapina, le fantasiose ricostruzioni ottocentesche e le radicali esplorazioni del Marconi ci fanno sfuggire un'occasione importante per comprendere il significato del complesso, che occupa nella storia dei culti agrigentini una posizione di straordinario rilievo.

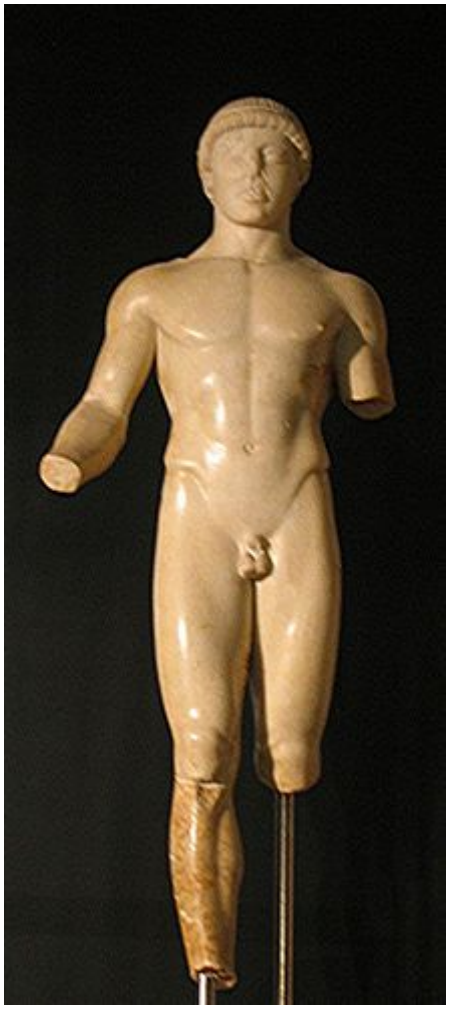
Sito museale

Al centro della Valle dei Templi, nella zona ad ovest della chiesa di San Nicola (oggi Museo regionale), si ergono i resti dell'*ekklesiastérion* e del cosiddetto Oratorio di Falaride.

I lavori per la costruzione del museo hanno messo in luce un interessante complesso di carattere pubblico (Agorà superiore). Nella parte nord, non più visibile perché barbaramente sepolto dall'edificio del museo, era un santuario di Demetra e Kore del VI-V secolo a.C., da collegare con ogni probabilità, come presidio sacro, con le attività pubbliche svolte immediatamente in basso a sud: dal santuario provengono i consueti ex voto fittili e ceramici.

A sud si estendono, per un'area di tre quarti di cerchio, i resti dell'*Ekklesiastérion*, di una tipologia già nota in età arcaica (VI secolo a.C.) a Metaponto. Si tratta di una *cavea* circolare dal profilo dolcissimo in cui sono conservate o ricostruibili una ventina di file concentriche di sedili, al fondo della quale – a copertura di un *éuripo* (canaletta) per il drenaggio – un anello di conci delimita lo spazio centrale a forma d'orchestra,

intagliato nella roccia e completato a sud con blocchi; tre cunette scavate nella roccia della *cavea* a nord, nord-est ed est incanalavano infine le acque piovane provenienti dalla zona di maggior pendenza. I cittadini assistevano ai dibattiti dell'assemblea dalla *cavea*, mentre l'orchestra era destinata agli oratori. La cronologia è incerta: si vuole che si tratti di un monumento dell'età di Finzia, della cui tirannide si conoscono i tratti demagogici, ma una data coincidente con la rifondazione timoleontea sembra più verosimile, anche se cronologie più alte – ora che sappiamo della datazione arcaica dell'*ekklesiastérion* di Metaponto – non sono impossibili.



Raffigurazione di Efebo del V secolo a.C. posto all'interno del museo

Oratorio di Falaride

L'oratorio di Falaride

In età romana (si ritiene comunemente nel I secolo a.C., ma la data del II secolo a.C. appare storicamente più coerente) la *cavea* venne riempita e fu costruito il cosiddetto *Oratorio di Falaride*, in realtà un tempietto di tipo romano su alto podio con altare sulla fronte orientale. Il tempietto sorge su un podio sagomato alto 1,57 m, lungo 12,40 m e largo 8,85 m: si trattava di un edificio ionico prostilo tetrastilo (10,90 × 7,40 m) con trabeazione dorica, interamente coperto di stucco dipinto, di cui restano cospicue tracce. In asse col tempio, ma significativamente anche sul diametro centrale del precedente *ekklesiastérion* e sull'asse della cunetta settentrionale di questo si colloca l'altare del sacello, pure rivestito di stucco dipinto, immediatamente a nord, a margine dell'antico edificio di riunione, e in asse con l'altare del sacello romano, sorge un'esedra semicircolare, con tutt'evidenza destinata ad ospitare una statua. L'ipotesi che spiega nella maniera più convincente questa radicale trasformazione consiste nell'interpretare il tempietto (destituita d'ogni fondamento è l'attribuzione ad esso di una lastra con iscrizione dedicatoria) come luogo di culto insediato da Romani all'indomani della deduzione di coloni da parte di Scipione nel 197 a.C. (deduzione accompagnata da cospicue donazioni, come l'Apollo di Mirone posto nell'*Asklepieion*, e ricordato sopra), evidente sostituzione dell'ekklesiastérion collegato al vecchio ordine costituzionale, e anch'esso munito della sua carica sacrale. Sarebbe seducente supporre che il tempietto fosse dedicato al nuovo ecista Scipione, eroizzato (come a Liternum), al quale era certamente dedicato almeno l'esedra semicircolare. In ogni caso il tempietto ha il sapore di un *piaculum* (atto espiatorio) per la soppressione di uno spazio

pubblico (o sacro) più antico. Nella fase successiva, d'età imperiale, la zona, specialmente nella parte inferiore dell'antica orchestra (ma anche sulla sommità della *cavea*), venne occupata da abitazioni private, di cui sono visibili alcuni ambienti decorati con mosaici.

Reperti vari non classificati

Un dipinto di Jakob Philipp Hackert del 1778

Immediatamente adiacenti a nord del tempio dei Dioscuri sono le fondazioni, fra loro intersecantisi, di due altri templi di misure quasi identiche, della metà del VI secolo a.C., del tipo a mégaron privo di peristasi: quello più meridionale (23,45 × 10,30 m), allineato al tempio dei Dioscuri , presenta lunghe ante, pronao e *naòs*; quello più settentrionale (22,90 × 8,05 m), con orientamento leggermente diverso, mostra anch'esso lunghe ante, pronao, *naòs* e *àdyton*. I due templi sono cronologicamente vicini tra loro e quello meridionale precede quello settentrionale, come mostra bene il taglio delle fondazioni dell'edificio meridionale da parte di quello settentrionale. La cronologia di Marconi, inversa, è visibilmente “ideologica” (e falsamente tipologica), basata com'è sul presupposto che l'edificio con *àdyton* deve precedere quello che ne è privo. Resta comunque il fatto che sulla fronte dei due templi insistono due altari attaccati l'uno all'altro, apparentemente in rapporto, come collocazione ed orientamento, con l'edificio meridionale. È pure di rilievo la constatazione che i due templi ricalcano, come misure, la cella del tempio adiacente dei Dioscuri (privo d'altare), e che quest'ultimo deve aver sostituito nel culto i due precedenti.

Tutto il settore nord-ovest dell'area sacra, dove sono in luce tratti del muro di *témenos*, è occupato da piccoli edifici sacri e da altari. Sovrapposta ai due templi menzionati da ultimi vi è una struttura a due ambienti affiancati, orientati nord-est/sud-ovest e, adiacente a questa verso nord-ovest, un piccolo edificio triparto nel senso della lunghezza, che sembra ripetere la tradizionale partizione del *mégaron* con *pròdomos* (a nord-est), *naòs* e *àdyton*; a questi due edifici non si riferisce apparentemente alcun altare.

Lungo il lato occidentale del *témenos*, da nord a sud, invece si trovano tre altri edifici e numerosi altari. All'estremità settentrionale è la struttura più complessa, costituita da un *naiskos* tripartito affiancato sui lati lunghi da due vani, contenenti quello orientale un piccolo altare quadrato, e quello occidentale un grande altare circolare con apertura centrale; presso l'angolo sud-est si colloca un altro altare quadrangolare, forse con gradino di *pròthysis*, e immediatamente a sud-ovest vi è un altro edificio tripartito (il vano ovest è solo in parte conservato). Sulla fronte orientale, immediatamente dinnanzi alla porta è un altare quadrato e, all'esterno della porzione centrale del lato sud, un pozzo anch'esso quadrato.

Seguono a sud-ovest due grandi altari, uno circolare con cavità centrale e, tangente a sud-ovest, uno quadrato, mentre a sud-est sono resti di un anello pertinente forse ad un altro altare o donario circolare; a sud, parallelo all'altare quadrato, è un altro *naiskos* tripartito, mentre paralleli alla facciata occidentale del tempio dei Dioscuri sorgono affiancati tre basamenti di donari (piuttosto che altari), di cui quello settentrionale presenta un pozzo attaccato al lato nord.

È difficile interpretare correttamente sia la cronologia che il significato culturale di questo importante e complesso santuario, dove sono da riconoscere *mégara* – edifici propri del culto delle due dee eleusine[4] – in cui gli altari sono sovente all'interno, come nell'edificio più settentrionale del *témenos*. Nel culto

agrigentino grande importanza assume la coppia di due altari, uno quadrato ed uno circolare, ripetuta ben due volte: di essi – come nel caso del tempio di Demetra e Kore di San Biagio – uno ha la funzione d'altare per le offerte cruente (quello quadrangolare, in questo caso) e l'altro (quello circolare) la funzione di ricevere, nelle cavità, le offerte incruente, anche se non va dimenticato il ruolo che il *chasma*, la cavità, ha nel culto eleusino, come mezzo per inviare alle dee l'offerta consuetudinaria del porcellino, o per conservare gli *àrrheta*, le "cose segrete", pure centrali nel rito ctonio[5].

È necessario ricordare, per la pluralità degli edifici, la molteplicità delle feste delle dee, almeno nella tradizione attica (*Skirophòria*, *Arrhetophòria*, *Thesmophòria*, *Haloa* e così via), per cui i molti edifici, con i loro diversi apprestamenti sacri, altari circolari o rettangolari, interni od esterni, pozzi, potevano esser usati in relazione alle diverse feste, ciascuna con le proprie esigenze di culto. Né va dimenticato che all'interno del *témenos* dovevano essere venerate anche altre divinità, collegata in forma subordinata od appositiva a Demetra e Kore, quali ad esempio Hekate, Zeus *Meilichios* (come mostra il santuario di Demetra *Malophòros* nella vicina Selinunte) o Afrodite (così l'esempio del santuario greco dell'*empòrion* di Gravisca), o ancora Dioniso (presente ad esempio a Sicione: Pausania, II 11, 3).

In questa direzione si può interpretare la funzione del secondo sacello da nord del *témenos*, visto l'altare quadrato (uranio) dinanzi alla porta, così come il complesso di templi a nord del tempio dei Dioscuri, con i loro altari rettangolari esterni orientati ad est, e il tempio L, anch'esso munito d'altare per culto uranio. In ogni caso, il santuario vedeva una predominanza della grande coppia di dee eleusine, dimostrata dall'enorme quantità di busti e protomi fittili delle dee, di statuette e di vasi rituali, rinvenuti nel complesso e databili tra il VI secolo a.C. e l'età ellenistica. La straordinaria popolarità delle dee in ambito geloo-agrigentino, e più in generale in ambiente siceliota, si spiega assai bene con l'importanza che il culto aveva per le pratiche matrimoniali e perciò per le relazioni con l'entourage indigeno. Del resto il ricordo dell'episodio di Teline di Gela, avo dei Dinomenidi e ierofante delle dee, citato nelle vicende storiche di Gela per la sua fuga nella sicula Mactorio, è emblematico al riguardo. È in questo contesto, e non in un mitico sincretismo religioso greco-indigeno, che va ricercato il significato di siffatta popolarità del culto in ambito greco e poi in quello indigeno (si pensi ai molteplici sacelli di Demetra a Morgantina), come riflesso dell'egemonia dell'elemento greco, ma anche della necessità, da esso vivamente sentita, di un duraturo rapporto con gl'indigeni.

Scavi recenti hanno messo in luce un santuario arcaico adiacente al lato sud-ovest del *témenos* delle divinità ctonie, un terrazzo all'incirca triangolare posto su di uno sperone roccioso sovrastante la cosiddetta *Colimbetra*, e munito di un proprio muro di recinzione dell'area sacra. Al centro dell'area si colloca un'importante base, stretta ed allungata (20 m circa), che sorreggeva un donario di numerose statue; ad ovest essa presenta associata un'altra base di "anàthema" (offerta) semicircolare (diametro circa 5 m); ancora più a sud sono visibili sulla roccia intagli per l'incisione di stele. All'angolo nord-est del *témenos* si appoggia un piccolo sacello (8 × 6 m), aperto con una porta sul lato lungo meridionale e conservato solo nelle fondazioni. Questo santuario è datato alla fine del VI o agli inizi del V secolo a.C.; nel corso del IV secolo a.C., il sacello viene bipartito e s'aggiunge, al centro del *témenos*, un altro *naiskos* di 5,10 × 3,30 m, aperto verso est, mentre tutta l'area viene nuovamente pavimentata. La divinità venerata, a giudicare da una testa fittile di medie proporzioni del più alto arcaismo (s'intende, relativamente ad Agrigento), dovrebbe essere femminile.

Abusivismo nella valle dei Templi

La zona fu sottoposta a tutela già nel 1971 dallo Stato e nel 1991 dalla Regione. La Regione Siciliana con la legge regionale n. 20 del 2000 ha istituito il "Parco Archeologico e Paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento", che si sviluppa per circa 1.300 ettari, che ha come finalità la tutela e la valorizzazione dei beni archeologici, ambientali e paesaggistici della Valle dei Templi.[6].

Purtroppo in tempi recenti la valle dei Templi è stata interessata da casi di abusivismo edilizio. A maggio del 2015 la procura di Agrigento, con una lettera inviata all'Ufficio tecnico del Comune di Agrigento, alla Soprintendenza e all'Ente Parco Archeologico della Valle dei Templi, intima di dare esecuzione alle sentenze emesse e rese esecutive tra il 1992 e il 1999 che disponevano l'abbattimento degli immobili abusivi[7]. A luglio dello stesso anno ripete nuovamente il richiamo, minacciando stavolta una denuncia per abuso d'ufficio e omissione d'atti d'ufficio[8][9]. Nell'agosto del 2015 le ruspe entrano in azione per dare il via alle prime demolizioni[10][11][12][13], che continuano nel mese di settembre[14] e di ottobre[15]. Molte demolizioni sono state effettuate autonomamente dagli stessi proprietari dei manufatti abusivi[16][17]. Nel gennaio 2016 viene pubblicato il bando per la seconda tranche di demolizioni nella zona "A" del Parco Archeologico.[18][19]Nel febbraio 2016 le ruspe tornano in azione.[20][21] A fine maggio 2016 viene completata la prima tranche di demolizioni previste nella zona A, ad inedificabilità assoluta, del Parco archeologico.[22][23] Ad ottobre 2016 la procura di Agrigento invia il secondo elenco di immobili da abbattere. Si tratta di tredici manufatti abusivi, di cui quattro già demoliti nei mesi precedenti dagli stessi proprietari.[24] A febbraio del 2017 viene appaltata la seconda trance di demolizioni.[25][26]

Note

1. ^ *Parco Valle dei Templi*, su *parcodeitempli.net*. URL consultato il 17 maggio 2012.
2. ^ *Agrigento, al via gli scavi per riportare alla luce il teatro greco (http://www.lasicilia.it/news/ultimi-aggiornamenti/34310/agrigento-al-via-gli-scavi-per-riportare-alla-luce-il-teatro-greco.html)*, *La Sicilia.it*, 10 ottobre 2016
3. ^ *Valle dei Templi: c'è la conferma, trovato il teatro dell'antica Akragas (http://www.rainews.it/dl/rainews/articoli/Valle-dei-Templi-conferma-da-scavi-trovato-il-teatro-antica-Akragas-96ed2a2d-e0fd-4edf-9d54-0bb4b5a6e3ca.html)*, *Rainews.it*, 4 novembre 2016
4. ^ Ammonio, *FGrHist*, 361, 1; Eustazio, *ad Od*., 1, 27, p. 1387, 17
5. ^ Schol. Luc., 275, 23; 276, 1-28
6. ^ Il parco archeologico (https://www.lavalledeitempli.it/informazioni-turistiche/parco-archeologico/)
7. ^ *Abusivismo Valle dei Templi, elenco nuove demolizioni (http://www.agrigentotv.it/106766/abusivismo-valle-dei-templi-elenco-nuove-demolizioni/)*, *Agrigentotv.it*, 29 settembre 2015
8. ^ *Valle dei Templi, Procura torna alla carica «Ecco qual è la procedura per demolire» (http://www.lasicilia.it/articolo/valle-dei-templi-procura-torna-alla-carica-ecco-qual-la-procedura-demolire)*, *La Sicilia.it*, 10 giugno 2015
9. ^ *Valle dei Templi, al via le prime demolizioni dopo l'ultimatum della Procura di Agrigento (http://www.lasicilia.it/articolo/valle-dei-templi-al-le-prime-demolizioni-dopo-l-ultimatum-della-procura-di-agrigento)*, *La Sicilia.it*, 24 agosto 2015
10. ^ *Via a demolizioni Valle Templi Agrigento (http://www.ansa.it/sicilia/notizie/2015/08/24/via-a-demolizioni-valle-templi-agrigento_700085d6-ca95-4305-8eab-acd11bad913e.html)*, *Ansa.it*, 24 agosto 2015
11. ^ *Valle dei Templi, giù le case abusive (http://www.lasiciliaweb.it/articolo/132040/sicilia/valle-dei-templi-giu-le-case-abusive) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150828211530/http://www.lasiciliaweb.it/articolo/132040/sicilia/valle-dei-templi-giu-le-case-abusive) il 28 agosto 2015 in Internet Archive.*, *lasiciliaweb*, 24 agosto 2015
12. ^ *Demolizioni nella Valle dei Templi, pronta la nuova lista (http://agrigento.gds.it/2015/09/18/demolizioni-nella-valle-dei-templi-pronta-la-nuova-lista_411427/)*, *Giornale di Sicilia*, 18 settembre 2015

13. ^ *Abusivismo nella Valle dei templi, esaurita la prima lista di immobili da abbattere (https://www.agrigentonotizie.it/cronaca/costruzioni-abusive-valle-dei-templi-esaurita-prima-lista-agrigento-settembre-2015.html) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150924062026/http://www.agrigentonotizie.it/cronaca/costruzioni-abusive-valle-dei-templi-esaurita-prima-lista-agrigento-settembre-2015.html) il 24 settembre 2015 in Internet Archive.*, *Agrigento notizie*, 16 settembre 2015
14. ^ *Abusivismo nella Valle dei templi: ancora demolizioni "fai da te" (foto) (http://www.grandangoloagrigento.it/abusivismo-nella-valle-dei-templi-ancora-demolizioni-fai-da-te-foto/) Archiviato (https://web.archive.org/web/20151005161008/http://www.grandangoloagrigento.it/abusivismo-nella-valle-dei-templi-ancora-demolizioni-fai-da-te-foto/) il 5 ottobre 2015 in Internet Archive.*, *Grandangoloagrigento.it*, 2 settembre 2015
15. ^ *Demolizioni nella Valle dei templi, ruspe di nuovo in azione (http://agrigento.gds.it/2015/10/12/demolizioni-nella-valle-dei-templi-ruspe-di-nuovo-in-azione_421338/)*, *Giornale di Sicilia*, 12 ottobre 2015
16. ^ *Valle dei templi. Nuova demolizione autonoma (http://www.televideoagrigento.tv/pages/valle-dei-templi-nuova-demolizione-autonoma) Archiviato (https://web.archive.org/web/20160304073108/http://www.televideoagrigento.tv/pages/valle-dei-templi-nuova-demolizione-autonoma) il 4 marzo 2016 in Internet Archive.*, *Televideoagrigento*, 16 settembre 2015
17. ^ *Valle dei Templi, proseguono le demolizioni "fai da te" (http://www.siciliainformazioni.com/194459/valle-dei-templi-proseguono-le-demolizioni-fai-da-te) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150914060817/http://www.siciliainformazioni.com/194459/valle-dei-templi-proseguono-le-demolizioni-fai-da-te) il 14 settembre 2015 in Internet Archive.*, *SiciliaInformazioni.com*, 2 settembre 2015
18. ^ *Pronto il bando, nuove demolizioni nella Valle dei Templi (http://agrigento.gds.it/2016/01/06/pronto-il-bando-nuove-demolizioni-nella-valle-dei-templi_458288/)*, *Giornale di Sicilia*, 6 gennaio 2016
19. ^ *Agrigento: ruspe in azione, nuove demolizioni in zona "A" del parco archeologico Valle dei Templi, a breve una nuova gara d'appalto (http://www.tvsicilia24.it/agrigento-ruspe-in-azione-nuove-demolizioni-in-zona-a-del-parco-archeologico-valle-dei-templi-a-breve-una-nuova-gara-d-appalto/)*, *Tv Sicilia 24*, 6 gennaio 2016
20. ^ *Timpa di Acireale e Valle dei Templi. Riprendono le demolizioni degli abusi (http://www.lasicilia.it/articolo/timpa-di-acireale-e-valle-dei-templi-riprendono-le-demolizioni-degli-abusi)*, *La Sicilia*, 18 febbraio 2016
21. ^ *Agrigento, nuove demolizioni nella Valle dei Templi ma un errore di notifica blocca le ruspe (http://palermo.repubblica.it/cronaca/2016/02/22/news/agrigento_nuove_demolizioni_nella_valle_dei_templi_ma_un_errore_di_notifica_blocca_le_ruspe-133989086/)*, *Repubblica.it*, 22 febbraio 2016
22. ^ *Ruspe in azione ad Agrigento Giù l'ultima casa abusiva (http://livesicilia.it/2016/05/30/ruspe-in-azione-ad-agrigento-giu-lultima-casa-abusiva_753901/)*, *Live Sicilia.it*, 30 maggio 2016
23. ^ *Abusivismo: ruspa in Valle dei Templi (http://www.ansa.it/sicilia/notizie/2016/05/30/abusivismo-ruspa-in-valle-dei-templi_97eaa538-f313-44a1-8bc5-17352a90a006.html)*, *Ansa.it*, 30 maggio 2016
24. ^ *Agrigento, fondi per la seconda tornata di demolizione delle case abusive (http://www.lasicilia.it/news/agrigento/35913/agrigento-fondi-per-la-seconda-tornata-di-demolizione-delle-case-abusive.html)*, *La Sicilia.it*, 17 ottobre 2016
25. ^ *Valle dei Templi, torna lo Stato Le ruspe contro gli abusi edilizi (http://agrigento.gds.it/2017/02/23/valle-dei-templi-torna-lo-stato-le-ruspe-contro-gli-abusi-edilizi_632480/)*, *Giornale di Sicilia*, 23 febbraio 2017
26. ^ *Demolizioni nella Valle dei Templi, aggiudicato l'appalto (https://www.agrigentonotizie.it/cronaca/abusivismo-edilizio-agrigento-demolizioni-aggiudicato-appalto-8-febbraio-2017.html)*, *Agrigentonotizie.it*, 8 febbraio 2017

Bibliografia

- Johann Joachim Winckelmann, *Osservazioni sull'architettura dell'antico tempio di Girgenti*, Roma, 1784 (traduzione di Carlo Fea).

Voci correlate

- Museo archeologico regionale di Agrigento
- Ferrovia dei templi

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Valle dei Templi**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Valle dei Templi (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Archaeological_Area_of_Agrigento?uselang=it)**
- Wikivoyage contiene informazioni turistiche su **Valle dei Templi**

Collegamenti esterni

-
- (IT, EN) *Sito ufficiale*, su *parcovalledeitempli.it*.
- *Regione Siciliana - Presentazione del Parco archeologico della Valle dei Templi*, su *parchiarcheologici.regione.sicilia.it*. URL consultato il 15 agosto 2022.
- *Regione Siciliana - Parco archeologico e paesaggistico della Valle dei Templi: Competenze*, su *pti.regione.sicilia.it*.
- *Regione Siciliana - Parco archeologico e paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento: Informazioni e comunicazioni (nuova finestra)*, su *www2.regione.sicilia.it*.
- *Parchi Archeologici Regionali - Regione Siciliana: Parco archeologico e paesaggistico della Valle dei Templi*, su *pti.regione.sicilia.it*.
- *Foto aerea*, su *wikimapia.org*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 239956423 (https://viaf.org/viaf/239956423) · GND (DE) 4212127-9 (https://d-nb.info/gnd/4212127-9) · WorldCat Identities (EN) viaf-239956423 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-239956423)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Valle_dei_Templi&oldid=133700976"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mag 2023 alle 21:48.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Selinunte

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Selinunte (in greco antico: Σελινοῦς, *Selinùs*; in latino: *Selinus*) era un'antica città siceliota situata sulla costa sud-occidentale della Sicilia, nell'odierna provincia di Trapani; è il parco archeologico più esteso d'Europa[1][2][3]. I ruderi della città si trovano nel territorio del comune di Castelvetrano, nei pressi della foce del Belice.

Nel sito archeologico, sull'acropoli vi sono alcuni templi insieme ad altre costruzioni secondarie, mentre altri templi si trovano su una collina poco lontana[4]. Le sculture trovate negli scavi di Selinunte si trovano soprattutto nel museo nazionale archeologico di Palermo; fa eccezione l'opera più famosa, l'Efebo di Selinunte, che oggi è esposto presso il museo civico di Castelvetrano.

Indice

- Storia
  - La popolazione di Selinunte
- Monetazione
- Topografia
- Il parco archeologico
  - L'acropoli
  - La collina Manuzza
  - La collina orientale
  - La collina occidentale Gàggera e il santuario della Malophòros
  - Le necropoli
- Le cave di Cusa
- Arte e reperti da Selinunte
  - Le metope di Selinunte (galleria fotografica)
  - Statuette di terracotta (galleria fotografica)
- Come arrivare a Selinunte
- Note
- Bibliografia
- Documentari
- Voci correlate

Selinunte
Σελινοῦς, Selinùs

Colonne del tempio C, sull'acropoli

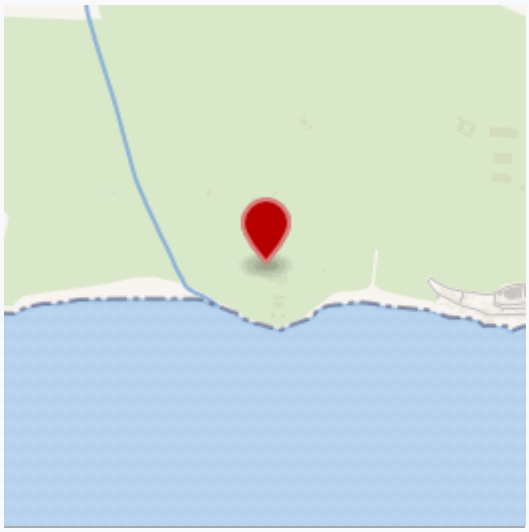
Civiltà	Greca
Utilizzo	Città
Stile	Dorico
Epoca	V-III secolo a.C.
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Castelvetrano
Dimensioni	
Superficie	1 100 000 m²
Amministrazione	
Patrimonio	Beni Culturali Regione Siciliana
Ente	Parco Archeologico di Selinunte, Cave di Cusa e Pantelleria
Responsabile	Dirigente del Servizio - Dott. Felice Crescente
Sito web	parchiarcheologici.regione.sicilia.it/selinunte-cave-cusa-pantelleria/ (https://parchiarcheologici.r

Altri progetti

Collegamenti esterni

egione.sicilia.it/selinunte-cave-cusa-pantelleria/)

Mappa di localizzazione



Storia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tiranni di Selinunte****.*

***Selinos*: statere**	
Foglia di *selinon*. Alla base una testa di pantera	Quadrato incuso
AG - 9,08 g	

Selinunte, chiamata dai greci *Selinùs*, deriva il suo nome da σέλινον (*sélinon*), il sedano che tuttora vi cresce selvatico, divenuto simbolo della monetazione della città. La città ebbe una vita breve (circa 240 anni). In questo periodo la sua popolazione crebbe fino a raggiungere i 100.000 abitanti[5]. Lo stato in cui si presenta oggi la città non è dovuto solo alla sua distruzione ad opera dei Cartaginesi, ma anche a terremoti, a secoli di incuria e di gravi spoliazioni.

Selinunte, sottofondazione di Megara Hyblea, fu fondata nel 650 a.C. (Diodoro Siculo)[6][7] lungo la costa del Mar Mediterraneo, tra le due valli del Belice e del Modione, su un luogo non interessato da precedenti insediamenti indigeni. Selinunte fondò a sua volta nel 570 a.C. Heraclea Minoa presso la foce del suo estremo confine meridionale, il fiume Platani. Raggiunse velocemente il suo massimo splendore nel VI e V secolo a.C.; la sua ricchezza era forse dovuta al dominio che esercitava su un vasto territorio[8]. Selinunte è la colonia greca più occidentale della Sicilia, a diretto contatto con l'area occupata dai Cartaginesi; tutta la sua storia è condizionata da questa posizione di confine, fino al dissolvimento del problema con la conquista romana della Sicilia.

Dapprima in buoni rapporti con i Cartaginesi[9], dopo la loro disfatta nella Battaglia di Imera (480 a.C.), Selinunte strinse alleanza con Siracusa, cui rimase fedele.

Ricostruzione della acropoli e dei suoi templi

La sua politica di espansione territoriale verso Segesta causò diverse guerre: il primo scontro avvenne nel 580 a.C. dal quale Segesta uscì vittoriosa. Nel 415 a.C. Segesta chiese aiuto ad Atene perché intervenisse contro l'intraprendenza selinuntina supportata da Siracusa. Gli ateniesi presero come pretesto la richiesta di Segesta per intraprendere una grande spedizione in Sicilia attaccando per prima Siracusa alleata di Selinunte. Dalla battaglia di Siracusa, Atene ne uscí disastrosamente sconfitta. Segesta, indebolita dalla sconfitta ateniese, minacciata da Selinunte, chiese allora aiuto a Cartagine: nel 409 a.C. i Cartaginesi, sbarcati in Sicilia con un esercito di 5.800 uomini al comando

del generale Annibale Magone (figlio di Giscone),[10] colsero di sorpresa la città che cadde, dopo soli nove giorni di assedio, prima che potessero giungere i soccorsi da Siracusa e da Agrigento. Selinunte venne saccheggiata e distrutta, 16.000 cittadini selinuntini furono uccisi, 5.000 fatti schiavi, 2.600 riuscirono a fuggire ad Agrigento.

Ripopolata con i suoi profughi e con altre popolazioni che il fuoriuscito siracusano Ermocrate vi condusse, Selinunte fu ricostruita (comprese le mura) nella sola area dell'acropoli, divenendo per alcuni anni il quartier generale di Ermocrate dal quale partivano le sue azioni belliche contro le città puniche. Alla morte di questo, Selinunte perse definitivamente la sua importanza politica; venne rioccupata dai cartaginesi – occupazione confermata, del resto, in tutti i successivi trattati greco-cartaginesi – quindi da Pirro (276 a.C.), fino alla definitiva evacuazione della sua popolazione da parte dei Cartaginesi a Lilibeo durante la I Guerra Punica (250 a.C.), e all'assorbimento del suo territorio nei domini romani.

Selinunte non fu più riabitata: le foci intasate dei fiumi resero la zona malsana, dissuadendo così nuovi insediamenti[11]. Si sa infatti che Selinunte era disabitata già alla fine del I secolo a.C. (Strabone).[12] Successivamente la città fu interessata solo ancora in modo episodico da insediamenti, per altro molto modesti (e.g. nell'alto medioevo divenne dimora di eremiti e comunità religiose). Il colpo di grazia, infine, le fu inferto da un violentissimo terremoto che, in epoca bizantina (VI-IX secolo), ridusse i suoi monumenti a un cumulo di rovine. Un ultimo vano tentativo di farla rinascere fu fatto in epoca araba (IX-XI secolo) - il cronista Edrisi la chiama "*Rahl'-al-Asnam*" cioè "villaggio dei pilastri" - dopo di che di Selinunte si perse pure la memoria.

Reidentificata soltanto nel XVI secolo, per opera del teologo e archeologo Tommaso Fazello,[13] religioso dell'Ordine dei predicatori. Lo studioso documentatore effettuò l'attenta rilettura dei testi di Erodoto, Diodoro Siculo,[7] Eusebio, Tucidide,[14] Empedocle, Diogene Laerzio,[15] Strabone, Pausania,[16] Tolomeo, Plinio.[12] Dopo una prima ricognizione a Mazara del Vallo compiuta per la quaresima del 1549, approfondì ulteriormente gli studi sui libri di Diodoro e le gesta di Annibale Magone.[10] Nell'ottobre del 1551, attraverso la descrizione dei particolari topografici, individuò ed identificò univocamente con la terra di Lipulci[17] le rovine di Selinunte, distinguendole dalle architetture di Mazara e dagli immediati centri abitati del comprensorio nel raggio di decine miglia.

Nel 1779, nonostante un decreto di re Ferdinando III di Sicilia vietasse lo smantellamento delle sue rovine (usate dagli abitanti della zona come cave di pietra), le devastazioni proseguirono fino a quando il governo italiano non vi pose una custodia permanente. I primi saggi e scavi furono eseguiti nel 1809 da parte degli inglesi. Nel 1823, due architetti inglesi, Samuel Angell e William Harris, iniziarono a scavare a Selinunte nel corso del loro tour in Sicilia e si imbatterono in diversi frammenti delle metope dal tempio arcaico oggi chiamato come "Tempio C." Benché le autorità borboniche avessero cercato di fermarli, costoro continuarono il loro lavoro e cercarono di spedire i loro reperti in Inghilterra, per il British Museum. Nell'ombra delle attività di Lord Elgin, le spedizioni di Angell e Harris furono bloccate e dirottate a Palermo dove da allora si conservano nel Museo archeologico.[18]

La popolazione di Selinunte

Selinunte viene detta da Diodoro (XIII, 44) città ricca e popolosa. Ciò è confermato dall'estensione del suo abitato, dalla vastità delle sue necropoli, e anche da alcune epigrafi. La cifra di 23.600 persone tramandataci a proposito della distruzione di Selinunte non sembra una cifra fantasiosa, eppure pone il problema della sua reale comprensione ed entità. Non è ben chiaro che cosa si intendesse per 23.600 persone, ossia se fossero solo cittadini maschi, oppure l'intera popolazione. Si tramanda che Ermocrate, dopo pochi mesi dalla distruzione di Selinunte, avesse messo su un esercito di 6.000 uomini – per quanto potesse averlo incrementato con altri fuoriusciti – quando i profughi sopravvissuti erano stati appena 2.600. Purtroppo il limite delle fonti antiche è dato proprio dal fatto che esse parlano generalmente di cittadini, e non di

popolazione; come pure disattendono al rapporto fra territorio agricolo e area cittadina, rapporto per altro cangiante anche da zona a zona e da un'epoca all'altra. Per quanto possa essere verosimile che sotto il numero di 23.600 siano da intendersi "cittadini maschi adulti", qualsiasi valutazione sulla reale consistenza numerica della popolazione di una città greca antica non può che basarsi su congetture e stime grossolane.

Monetazione

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Monetazione di Selinus****.*

È tra le prime città della Sicilia a coniare monete, datate intorno al 550-530 a.C., all'incirca nelle stesso periodo di Himera. Nelle prime coniazioni Selinunte, come Himera, usa la tecnica del quadrato incuso, tecnica caratteristica di monetazione greca arcaica. Al dritto è rappresentata la foglia di sedano, ("tipo parlante"); al rovescio vi è il quadrato incuso.

Topografia di Selinunte
(da R. Koldewey, 1899)

La monetazione subirà un'interruzione nel 480 a.C., in coincidenza della sconfitta dei cartaginesi, da loro appoggiati, nella battaglia di Imera. Le emissioni ripresero verso il 461 con lo stesso piede monetario di Siracusa, ossia un tetradramma dal peso di 17,40 g. Come tipi della nuova moneta adotterà al dritto la quadriga con Apollo e Artemide, al rovescio la personificazione del fiume Selinus nell'atto di fare un sacrificio.

Topografia

La topografia della città si presenta piuttosto articolata. La città è in riva al mare, fra due fiumi (il Modione-Selino ad ovest, e il Cottone a est), posta sopra due alture unite da un istmo: la parte di città a sud ospita l'acropoli (caratterizzata dall'incrocio di due strade principali e da numerosi templi: A, B, C, D, O); quella a nord ospita l'abitato (di schema ippodameo) contemporaneo all'acropoli, e due necropoli (in località Galera-Bagliazzo e Manuzza). Altre importanti vestigia vi sono ai lati della città sulle alture oltre i fiumi: a est vi sono tre templi (E, F, G) e una necropoli (località Buffa) situata a nord dell'attuale villaggio Marinella; ad ovest vi sono gli insediamenti più antichi di Selinunte: il santuario della Malophòros e la necropoli arcaica (in località Pipio, Manicalunga, Timpone Nero). I due porti che la città aveva si trovano in corrispondenza delle foci dei fiumi.

Il parco archeologico

Il parco archeologico di Selinunte è stato istituito dalla Regione Siciliana nel 2013[19]. Ha un'estensione di circa 270 ettari[20] ed è divisibile nelle seguenti aree[21]:

- La collina Gàggera (a ovest, con il santuario della Malophòros)
- L'acropoli (al centro, con templi e fortificazioni)
- La collina Manuzza (a nord, con l'abitato antico)
- La collina orientale (ad est, con altri templi)
- Le necropoli.

Veduta dell'acropoli di Selinunte dalla collina orientale

Gli ingressi al parco sono due. Uno dal lato est dalla frazione di Marinella di Selinunte (collina orientale), e uno dal lato ovest dalla frazione di Triscina di Selinunte (santuario della Malophòros).

L'acropoli

Acropoli di Selinunte: ruderi dei Templi O e A in primo piano e sullo sfondo fila di colonne del Tempio C

L'Acropoli è un altopiano calcareo che a sud è a strapiombo sul mare, mentre a Nord si restringe fino a m 140. L'insediamento, di forma grossomodo trapezoidale, fu ampliato verso nord alla fine del VI secolo a.C. con un formidabile muraglione a gradini (altezza m 11 circa), e circondato da mura – più volte restaurate e modificate – formate da cortine in blocchi squadrati con un riempimento di pietrame (*emplècton*), e scandite da 5 torri e 4 porte. A nord, l'acropoli presenta delle fortificazioni (vedi sotto) con contromuro e torri, databili all'inizio del IV secolo a.C.

Presso l'ingresso all'acropoli vi è la cosiddetta Torre di Polluce che fu costruita nel XVI secolo contro i corsari, sui resti di una torre o faro antico.

L'impianto urbano è suddiviso in quartieri da due strade principali (larghezza m 9) che si incrociano ad angolo retto (quella nord-sud lunga m 425; quella est-ovest lunga m 338), intersecate a loro volta – ogni m 32 – da altre vie minori (larghezza m 5). Questa sistemazione urbanistica – che riproduce quella più antica – risale però al IV secolo a.C., cioè alla Selinunte punica.

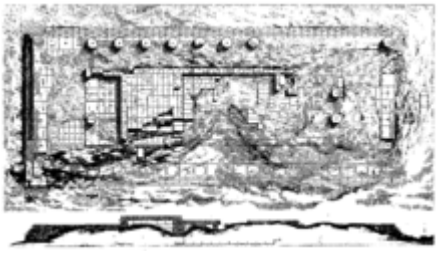
Strada sull'acropoli

Ai primi anni della colonia, invece, sono da attribuire diverse aree e piccoli santuari innalzati sull'acropoli, sostituiti circa cinquant'anni più tardi da templi più grandi e duraturi; il primo di essi sembra sia stato il cosiddetto *mègaron* nei pressi dei Templi B e C.

Ancora incerta resta la localizzazione dell'agorà (che invece altri studiosi ipotizzano che si trovasse a nord nell'area del centro abitato).

Davanti al Tempio O si è rinvenuta un'area sacrificale punica – posteriore alla conquista del 409 a.C. – caratterizzata da ambienti costruiti con muretti a secco, all'interno dei quali erano depositati vasi contenenti ceneri, e anfore a siluro di tipo cartaginese.

Sulla collina dell'acropoli sono stati rinvenuti i resti di numerosi templi di ordine dorico[21].



Pianta del Tempio A (da Koldewey, 1899)

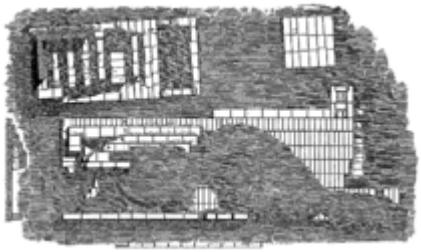
- Il Tempio A e il Tempio O – di cui restano pochi avanzi: il basamento, qualche rocchio e l'ara – furono costruiti tra il 490 ed il 460 a.C., hanno una struttura pressoché identica tra loro, simile a quella del Tempio E sulla collina orientale. Presentano un peristilio (lunghezza m 40,20; larghezza m 16,20) di 6 x 14 colonne (altezza m 6,23). L'interno è caratterizzato da un pronao in antis, da una cella con adyton, e da un opistodomo in antis separato dalla cella; la cella era di un gradino più alta del pronao, e l'*adyton* era di un gradino più alto della cella. Nel muro tra pronao e cella del Tempio A vi erano due scale a chiocciola che portavano alla galleria (o piano) superiore. Il pronao del Tempio A ha

un pavimento a mosaico dove sono rappresentati la figura simbolica della dea fenicia Tanit, un caduceo, il sole, una corona e una testa bovina: esso testimonia il riutilizzo dell'ambiente in epoca punica come luogo religioso o come abitazione. Il Tempio O era dedicato a Poseidone, piuttosto che non ad Atena (Moscati); il Tempio A ai Dioscuri, piuttosto che non ad Apollo (Moscati).

Tempio A: mosaico col simbolo di Tanit

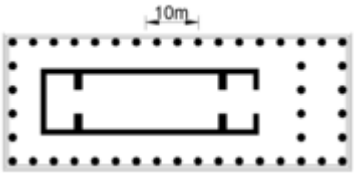
A 34 metri ad est del Tempio A vi sono i resti dell'ingresso monumentale all'area: si tratta di un propileo con pianta a forma di T, consistente in un corpo avanzato rettangolare (di m 13 x 5,60) con peristilio di 5 x 12 colonne, e in un altro corpo pure rettangolare (di m 6,78 x 7,25).

- Superata la strada est-ovest si entra nella seconda area sacra, posta a nord della precedente. Prima di giungere al Tempio C, a sud di esso, vi è un sacello (*Mègaron*) (lunghezza m 17,65; larghezza m 5,50), che risale al 580-570 a.C., avente la struttura arcaica del *mègaron*, forse destinato a conservare le offerte dei fedeli. Privo di pronao, ha l'entrata ad est che dà direttamente nella cella (al centro della quale vi sono due basi per le colonne lignee che sostenevano il tetto), racchiusa in fondo da un *adyton* quadrato, al quale venne aggiunto in epoca successiva un terzo ambiente. Il sacello era forse dedicato a Demetra Tesmofòros (Coarelli-Torelli).



Pianta del Tempio B (in alto a sin.) con altare quadrato (da Koldewey, 1899)

- Alla sua destra vi è il Tempio B, di epoca ellenistica, piccolo (lunghezza m 8,40; larghezza m 4,60) e in cattive condizioni. Consisteva in un'edicola prostila di 4 colonne cui si accedeva per una scala di 9 gradini, con pronao e cella. Nel 1824 mostrava ancora chiare tracce degli intonaci policromi. Costruito probabilmente intorno al 250 a.C., poco tempo prima che Selinunte venisse definitivamente evacuata, rappresenta il solo edificio religioso che attesta la modesta rinascita della città dopo la sua distruzione. Oscura resta la sua destinazione: in passato si era creduto trattarsi dell'*heroon* (tempio sede di un culto eroico) di Empedocle, bonificatore delle paludi selinuntine[22], ipotesi non più sostenibile per la cronologia dell'edificio; oggi si pensa più ad un culto punico fortemente ellenizzato, come quelli di Demetra o di Asclepio-Eshmun.



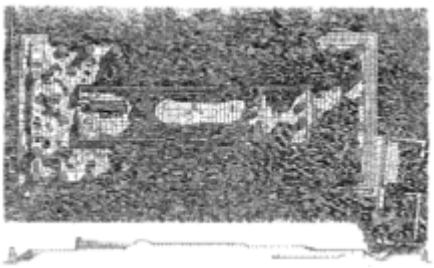
Pianta del Tempio C

- Il Tempio C è il più antico in quest'area, e risale al 550 a.C. Nel 1925-27 sono state ricomposte e rialzate sul lato N numerose colonne (per la precisione 14 colonne su 17) con parte della trabeazione. Presenta un peristilio (lunghezza m 63,70; larghezza m 24) di 6 x 17 colonne (altezza m 8,62). È caratterizzato a est dall'ingresso preceduto da una scalinata di 8 gradini, un vestibolo con una seconda fila di colonne, quindi il pronao, la cella e l'*adyton* collegati in un insieme stretto e lungo (carattere arcaico); ha sostanzialmente la stessa planimetria del Tempio F sulla collina orientale. Mostra in diversi elementi una certa inesperienza e lo sforzo di giungere alla perfezione tecnica del tempio dorico: per esempio le colonne sono tozze e massicce, alcune di esse sono ancora monolitiche, manca l'entasi (rigonfiamento della colonna), vi sono variazioni nel numero delle scanalature, oscillazioni nelle misure degli intercolumni, le colonne angolari hanno un diametro maggiore delle altre, ecc. Nel tempio sono stati rinvenuti: dalla decorazione della cornice alcuni frammenti di

Tempio C

terrecotte policrome (rosso, bruno, porpora); dalla decorazione del frontone un gigantesco *gorgoneion* fittile (altezza m 2,50); dalla facciata tre metope che rappresentano: Perseo, alla presenza di Atena, in atto di decapitare Gorgone che stringe a sé Pegaso; Eracle, catturati i Cèrcopi (folletti-ladri), li porta via sospesi a una pertica a testa in giù; la quadriga di Apollo vista frontalmente (il dio era affiancato dalle figure di Elio e Selene: lacunose), che sono tutte al Museo Archeologico di Palermo. Il Tempio C – che probabilmente aveva anche una funzione di archivio: infatti vi furono ritrovati centinaia di sigilli – era dedicato ad Apollo (rinvenimento dell'iscrizione IG XIV, 269), piuttosto che non ad Eracle (Guido).

A est del Tempio C vi è il suo grande altare rettangolare (lunghezza m 20,40; larghezza m 8) di cui restano le fondazioni e qualche gradino, e poi l'area dell'Agorà ellenistica; poco oltre i resti delle case, la terrazza è limitata da un portico dorico (lunghezza m 57; larghezza m 2,80) che si affaccia su un imponente tratto del muro di sostegno dell'acropoli.



Pianta del Tempio D (da Koldewey, 1899)

- Segue il Tempio D, che si data al 540 a.C. e si affaccia col suo fronte ovest direttamente sulla strada nord-sud. Presenta un peristilio (lunghezza m 56; larghezza m 24) di 6 x 13 colonne (altezza m 7,51). È caratterizzato da un pronao in antis, una cella allungata conclusa con l'*adyton*. È più progredito del Tempio C (le colonne sono lievemente inclinate, più slanciate e con *èntasis*; il vestibolo è sostituito da un pronao distilo in antis), ma mostra ancora incertezza nelle misure tra gli intercolumni e nei diametri delle colonne, come pure nel numero delle scanalature. Come già il Tempio C, mostra nel pavimento del peristilio e della cella molte cavità circolari o quadrate di cui si ignora la funzione. Il Tempio D era dedicato ad Atena (come attesterebbe l'iscrizione dedicatoria IG XIV, 269), piuttosto che non ad Afrodite. Il grande altare esterno, non in asse col tempio ma posto obliquamente presso il suo angolo sud-ovest, fa supporre che l'attuale Tempio D occupi il luogo di uno precedente.

- A est del Tempio D vi è il basamento di un tempietto arcaico, il Tempio Y, detto anche "Tempio delle piccole metope", preceduto da un altare quadrato. Le metope rinvenutevi (altezza cm. 84), databili al 570 a.C., rappresentano: una sfinge di profilo accosciata, la triade delfica (Latona, Artemide, Apollo) in un rigido schema frontale, il ratto di Europa al di sopra del mare; altre due metope databili a circa il 560 a.C., reimpiegate nelle fortificazioni ermocratee, mostrano la quadriga di Demetra e Kore (oppure Elio e Selene? Apollo?), e una cerimonia eleusina con Demetra, Kore ed Ecate con la spiga di grano (le Moire?), sono tutte conservate al Museo Archeologico di Palermo.

Europa sul toro: metopa dal Tempio Y

Intorno ai Templi C e D vi sono le rovine di un villaggio bizantino del V secolo d.C., costruito con materiale di recupero. Il fatto che alcune case risultavano sepolte dal crollo delle colonne del Tempio C, ha dimostrato che il terremoto che ha portato al crollo dei templi selinuntini deve essere avvenuto in epoca altomedievale.

Verso nord l'acropoli presenta due quartieri della città (uno a ovest ed l'altro ad est della grande strada nord-sud), ricostruiti da Ermocrate dopo il 409 a.C.: le case sono modeste, edificate con materiali di recupero; alcune di esse mostrano delle croci incise, segno che furono adoperate come edifici cristiani o da parte di cristiani.

A nord, prima di raggiungere l'abitato, vi sono le grandiose fortificazioni a difesa dell'acropoli. Si articolano come una lunga galleria (originariamente coperta), parallela al tratto delle mura nord, con numerosi passaggi chiusi ad arco, seguita da un profondo fossato difensivo varcato da un ponticello, e con tre torri semicircolari ad ovest, nord e ad est. Girando all'esterno della torre nord – con un deposito di artiglieria alla base – si entra nella trincea rettilinea est-ovest con passaggi in entrambe le pareti. Le fortificazioni, attribuibili solo in piccola parte alla città antica, sono da riferire sostanzialmente alle ricostruzioni di Ermocrate e a interventi successivi (IV-III secolo a.C.). Infatti vi furono reimpiegati degli elementi architettonici, che dimostrano che alcuni dei templi erano stati abbattuti già nel 409 a.C.

La collina Manuzza

A nord dell'acropoli, sulla collina di Manuzza, la strada moderna (strada 6) traccia il confine di un'area di forma grossomodo trapezoidale in cui si presume si dovesse trovare anche l'agorà. Tutta l'area era occupata dall'abitato di schema ippodameo – riconosciuto con fotografie aeree – lievemente divaricato rispetto all'asse dell'acropoli, ma con isolati allungati di m 190 x 32 rigorosamente orientati nord-sud, che originariamente era cinto da un muro difensivo. Nell'area non sono stati fatti ancora degli scavi sistematici, ma solo dei saggi i quali hanno comunque confermato che il luogo era abitato fin dalla fondazione di Selinunte (VII secolo a.C.), e che dunque non si tratta di una fase successiva di espansione della città. Dopo la distruzione di Selinunte, quest'area della città non fu più riabitata; i profughi tornati al seguito di Ermocrate, si insediarono unicamente sull'acropoli, in quanto era più facilmente difendibile.

Sulla collina Manuzza nel 1985 è stata rinvenuta una costruzione in tufo, probabilmente un edificio pubblico risalente al V secolo a.C.[21].

A nord infine, oltre l'abitato, stanno due necropoli: quella di Manuzza e quella più antica (VII-VI secolo a.C.) in località Galera-Bagliazzo.

La collina orientale di Selinunte

La collina orientale

Sulla collina orientale vi sono tre templi che, benché disposti lungo lo stesso asse nord-sud, tuttavia non sembra avessero un unico recinto sacro (*tèmenos*), come dimostrerebbe il muro di separazione esistente fra il Tempio E ed il Tempio F. Questo complesso sacro ha fortissime analogie con le pendici occidentali dell'acropoli Caria di Megara Nisea, madrepatria di Selinunte, elemento prezioso, forse indispensabile, per un discorso corretto sull'attribuzione dei culti praticati nei vari templi.

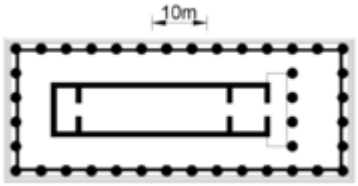
- Il Tempio E, il più recente dei tre, risale al 460-450 a.C. e ha una pianta molto simile a quella dei Templi A e O dell'Acropoli. Il suo attuale aspetto lo si deve all'anastilosi (ricomposizione e reinnalzamento di alcune sue colonne) effettuata tra il 1956 ed il 1959. Presenta un peristilio (lunghezza m 67,82; larghezza m 25,33) di 6 x 15 colonne (altezza m 10,19) con numerose tracce superstiti dell'originario stucco che le ricopriva. È un tempio caratterizzato da diverse scalinate che determinano un sistema di rialzamenti successivi: una prima di 10 gradini conduceva all'ingresso sul lato E; dopo il pronao in antis un'altra di 6 gradini conduceva nella cella; e per finire un'ultima di 6 gradini dava

Il Tempio E, chiamato anche Tempio di Hera.

Resti di stucchi antichi sulle colonne del Tempio E

Tempio E (Tempio di Hera) - Veduta del suo interno

accesso – in fondo alla cella – all'*adyton*; dietro l'*adyton*, separato da esso, vi era l'opistodomo in antis. Un fregio dorico alla sommità delle pareti della cella era costituito da metope figurate, i cui personaggi avevano il corpo in arenaria locale mentre la testa e le parti nude dei corpi femminili erano in marmo pario; si sono conservate quattro metope intere raffiguranti (in stile severo): Eracle che uccide l'amazzone Antiope; le nozze di Zeus con Hera; Atteone che viene dilaniato dai cani di Artemide; Atena che uccide il gigante Encèlado; inoltre una quinta lacunosa: Apollo e Dafne (?); tutte conservate al Museo Archeologico di Palermo. Recenti sondaggi effettuati intorno e al di sotto del Tempio E hanno rivelato che esso è stato preceduto da altri due edifici sacri, di cui uno fu distrutto da un incendio nel 510 a.C. Il Tempio E era dedicato a Hera, come attesterebbe l'iscrizione di una stele votiva (IG XIV, 271); invece alcuni studiosi (Coarelli-Torelli), in base a confronti, deducono che debba trattarsi piuttosto di un tempio di Afrodite.

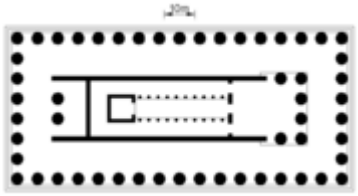


Pianta del Tempio F

- Il Tempio F, il più antico ma anche il più piccolo dei tre, fu costruito fra il 550 e il 540 a.C. su modello del Tempio C. È fra i templi quello che maggiormente ha subito spoliazioni. Presenta un peristilio (lunghezza m 61,83; larghezza m 24,43) di 6 x 14 colonne (altezza m 9,11) caratterizzato da chiusure in muratura (altezza m 4,70) tra gli intercolumni, con finte porte dipinte composte da lesene e architravi, mentre l'ingresso vero e proprio era a est. Non si conosce il motivo di questo apprestamento, veramente insolito per un tempio greco: si è pensato che fosse suggerito dalla necessità di proteggere i doni votivi; oppure di impedire ai profani la visione di riti particolari (misteri dionisiaci?) che venivano svolti al suo interno. L'interno è caratterizzato da un vestibolo delimitato da un secondo ordine di colonne, dal pronao, cella e *adyton* collegati in un insieme stretto e lungo (carattere arcaico). Dalla facciata est sono presenti due metope tardo arcaiche (datate al 500 a.C.) rinvenute durante gli scavi nel 1823, che rappresentano Atena e Dioniso in atto di colpire a morte due Giganti, oggi conservate nel Museo Archeologico Regionale di Palermo. Il Tempio F era dedicato forse ad Atena (Maiuri, Moscati), forse a Diòniso (Coarelli-Torelli).

Collina orientale: il Tempio F in primo piano e il Tempio E ricostruito sullo sfondo

- Il Tempio G è il più grande di Selinunte (lunghezza m 113,34; larghezza m 54,05; altezza m 30 circa) e uno dei maggiori del mondo greco[23]. La sua costruzione, pur protraendosi dal 530 al 409 a.C. (si notano variazioni di stile durante il lungo periodo costruttivo: dall'arcaico sul lato est al classico sul lato ovest), rimase tuttavia incompiuta, come risulta dall'assenza di scanalature in alcune colonne, e dall'esistenza di rocchi di colonne delle stesse dimensioni a km 10 di distanza, in fase di estrazione, nelle Cave di Cusa (vedi sotto). Tra il



Pianta del Tempio G

cumulo terrificante delle sue rovine, si riconosce un peristilio di 8 x 17 colonne (altezza m 16,27; diametro m 3,41) di cui sta in piedi una sola – ricomposta nel 1832 – (chiamata "lu fusu di la vecchia"). L'interno comprendeva: un pronao prostilo a 4 colonne con due profonde ante terminanti a pilastro, e tre porte di accesso all'ampia cella; una cella molto larga divisa in tre navate, di cui quella mediana probabilmente "ipetrale" (cioè a cielo aperto) caratterizzata da due file di 10 colonne più sottili che sostenevano una seconda fila di colonne ("galleria"), e da due scale laterali che portavano ai sottotetti; in fondo alla navata centrale vi è l'*adyton* separato dalle pareti della cella (soluzione tipica ed originale), all'interno del quale fu ritrovato il torso di un gigante ferito o morente e l'importantissima iscrizione chiamata "Grande Tavola Selinuntina" (vedi più sotto); e infine un opistodomo in antis non comunicante con la cella. Fra le rovine, di particolare interesse risultano: alcune colonne rifinite che mostrano tracce dello stucco colorato; i blocchi delle trabeazioni che presentano scanalature laterali a ferro di cavallo entro le quali venivano passate le funi per il loro sollevamento. Il Tempio G – che probabilmente aveva anche la funzione di tesoro della città – dall'iscrizione rinvenutavi sembra che fosse dedicato ad Apollo; oggi, in base a studi recenti, si propende ad attribuirlo a Zeus.

Il Tempio G in una vecchia foto di G. Crupi (ante 1925)

Tempio G: "lu fusu di la vecchia"

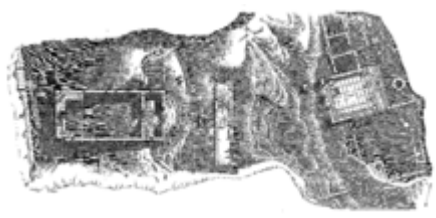
Ai piedi della collina, alla foce del fiume Cottone vi è il porto est; esteso per m. 600 circa verso l'interno e guarnito probabilmente da un molo o da una diga che si protendeva dall'acropoli, subì nel IV-III secolo a.C. delle trasformazioni: infatti fu allargato e fiancheggiato da banchine (orientate nord-sud) e da depositi. Dei due porti di Selinunte – attualmente insabbiati – il porto W, posto alla foce del fiume Selino-Modione, era quello principale.

I quartieri extra moenia, collegati alle attività emporiche, commerciali e portuali, erano sistemati invece su grossi terrazzamenti lungo le pendici della collina.

A nord dell'attuale villaggio Marinella, infine, si trova una necropoli in località Buffa.

La collina occidentale Gàggera e il santuario della Malophòros

Sulla collina occidentale vi si giunge per un sentiero che parte dall'acropoli ed attraversa il fiume Modione.



Pianta del Santuario della Malophòros (da Koldewey, 1899)

In contrada Gàggera si incontrano i resti del più antico santuario selinuntino dedicato alla dea della fertilità, il Santuario di Dèmetra Malophòros, scavato a più riprese fra il 1874 ed il 1915. Costruzione complessa, molto rimaneggiata ed altrettanto danneggiata, fu eretta nel VI secolo a.C. sul declivio sabbioso della collina; serviva probabilmente da stazione dei cortei funebri che proseguivano poi per la necropoli di Manicalunga.

Agli inizi il luogo, sicuramente privo di qualsiasi costruzione, prevedeva pratiche cultuali all'aperto intorno a qualche ara; solo in seguito all'erezione del tempio e dell'alto muro di recinzione (*tèmenos*), esso fu trasformato in santuario.

Megaron della Malophòros

Questo consiste in un recinto quadrangolare (m 60 x 50) al quale si accede sul lato E attraverso un propileo quadrato in antis – costruito nel V secolo a.C. – preceduto da una piccola gradinata e da una struttura circolare; all'esterno del muro di recinzione, il propileo è affiancato dai resti di un lungo porticato (*stoà*) fornito di sedili per i pellegrini, davanti al quale si evidenziano diversi altari o donarii. All'interno del *temenos*, invece, al centro, vi è il grande altare (lunghezza m 16,30; larghezza m 3,15), rinvenuto colmo di ceneri, di ossa animali e di altri resti di sacrifici; esso mostra un'aggiunta verso sud-ovest, mentre i resti di un precedente altare arcaico sono visibili presso la sua estremità nord-ovest, ed un pozzo quadrato è posto in direzione del tempio. Tra l'altare ed il tempio vi è inoltre un canale in pietra che, provenendo da N, attraversa tutta l'area portando al santuario acqua da una vicina sorgente.

Tempio di Hekate

Subito oltre il canale vi è il vero e proprio Tempio di Demetra a forma di *mègaron*, (lunghezza m 20,40; larghezza m 9,52), privo di basamento e di colonne, con pronao, cella e *adyton* con nicchia voltata nella parete di fondo; un ambiente di servizio rettangolare si appoggia al lato nord del pronao. Il *mègaron* ebbe una fase più antica, riconoscibile però solo a livello di fondazione. A sud del tempio vi sono una struttura quadrata e una struttura rettangolare a ridosso del muro di cinta, di non chiara funzione; a nord del tempio, un'altra struttura a due vani, comunicante sia con l'interno sia con l'esterno del recinto sacro, costituisce forse un ingresso secondario al *tèmenos*, rimaneggiato in epoca tarda.

lunga canaletta

Del muro di recinzione, il lato sud fu periodicamente rinforzato per trattenere le spinte del terreno sabbioso. A sud del propileo, addossato al muro di cinta, vi è un recinto dedicato ad Ecate[24]: di forma quadrata, il sacello è posto nell'angolo E presso un ingresso al recinto, mentre nell'angolo sud vi è un piccolo spazio quadrato pavimentato a lastre, di ignota destinazione. A m 15 in direzione nord, un altro recinto quadrangolare (m 17 di lato) è dedicato a Zeus Meilìchios e Pasikràteia (Zeus "dolce come il miele" e Persefone): molto rimaneggiato – tanto che non sempre è facile comprenderne le varie strutture – fu eretto alla fine del IV secolo a.C. È costituito da: un recinto circondato su due lati da colonne di tipo diverso, attribuibili ad un porticato rifatto in epoca ellenistica; un piccolo tempio prostilo in antis (lunghezza m 5,22; larghezza m 3,02) posto in fondo al recinto, con colonne monolitiche di tipo dorico, ma trabeazione di tipo ionico; due altari al centro dell'area. All'esterno, ad ovest, erano state collocate dai fedeli diverse piccole stele coronate dalle immagini della coppia divina (due volti: uno maschile e l'altro femminile) rese con pochi tratti incisi: rinvenute insieme a ceneri e resti di offerte, testimoniano il convergere del culto greco di divinità ctonie con la religiosità punica.

Moltissimi sono i reperti provenienti dal santuario della Malophòros (tutti conservati al Museo di Palermo): arule scolpite con scene mitologiche; circa 12.000 figurine votive di offerenti maschili e femminili in terracotta (alcune delle quali ricavate dalla stessa matrice), databili tra il VII e il V secolo a.C.; grandi busti-incensieri che raffigurano Demetra e forse Tanit; una grande quantità di ceramica corinzia (del primo corinzio e del tardo proto-corinzio); un bassorilievo raffigurante il ratto di Persefone da parte di Ade proviene dalla zona dell'ingresso al recinto. I materiali cristiani rinvenuti (soprattutto lucerne col monogramma XP), provano la presenza dal III al V secolo d.C. di una comunità religiosa cristiana nell'area del santuario.

Ad ovest del santuario della Malophòros vi è la necropoli più vasta di Selinunte, quella in località Pipio, Manicalunga e Timpone Nero. Nelle numerosissime tombe a cassa con copertura a lastre di tufo, si sono rinvenuti soprattutto vasi attici del VI e V secolo a.C.; ma non mancano tombe del VII secolo a.C., e neppure tombe non elleniche. In generale le necropoli di Selinunte sono per l'85% a inumazione, e non presentano corredi particolarmente ricchi.

Procedendo lungo le pendici della collina della Gàggera, poco oltre si raggiunge la sorgente da cui si approvvigionava di acqua il Santuario della Malophòros; a m 50 a valle di essa, vi è un edificio già creduto un tempio (il cosiddetto Tempio M), in realtà si tratta di una fontana monumentale. Di forma rettangolare (lunghezza m 26,80; larghezza m 10,85; altezza m 8), costruita con blocchi squadrati, era formata da una cisterna (cosiddetta "cella"), un bacino chiuso protetto da un portico a colonne (cosiddetto "pronao"), e una gradinata di accesso a quattro gradini (cosiddetto "altare") con vasta area lastricata antistante. L'edificio, che aveva forme doriche, si data alla metà del VI secolo a.C. principalmente per le terrecotte architettoniche rinvenutevi. I frammenti di metope con Amazzonomachia, invece, seppure rinvenuti nei paraggi, non sono pertinenti all'edificio, che aveva metope lisce e di misura minore.

Un altro *mègaron* è stato scoperto di recente a poche centinaia di metri dal santuario della Malophòros, in direzione nord-est.

Le necropoli

Attorno a Selinunte possono essere individuate alcune aree adibite a necropoli.

- Buffa (fine del VII e VI secolo a.C.): a nord della collina orientale. Caratteristica del sito una fossa votiva triangolare (m 25 x 18 x 32) con terrecotte, vasi e resti di animali di probabili sacrifici[21].
- Galera Bagliazzo (dal VI secolo a.C.): a nord est della collina Mannuzza. Qui, nelle tombe scavate nel tufo, non sempre singole, sono stati rinvenuti suppellettili di vari stili. Nel 1882 è stata portata alla luce la statua denominata Efebo di Selinunte oggi visitabile in un museo nei pressi dell'acropoli.
- Pipio Bresciana e Manicalunga Timpone Nero (VI - V secolo a.C.): a ovest della collina Gaggera è la più estesa necropoli di Selinunte. Non è ancora chiaro, vista la lontananza dal centro della città, se fosse effettivamente la necropoli della città o piuttosto quella di un'area suburbana. Oltre al rito dell'inumazione sono state trovate anfore e pithoi che testimoniano anche del rito della cremazione. I sarcofagi sono in terracotta o in tufo. Sono presenti anche camere coperte[21].

Le cave di Cusa

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cave di Cusa****.*

Le Cave (o Rocche) di Cusa, caratterizzate da banchi di calcarenite, si trovano presso Campobello di Mazara, a 13 km da Selinunte. Si tratta delle cave di pietra da cui veniva estratto il materiale per le costruzioni selinuntine. L'elemento più significativo che vi si nota è la brusca interruzione dei lavori di estrazione, di lavorazione e di trasporto dei rocchi di colonna, dovuta alla minaccia che incombeva sulla città nel 409 a.C. per l'improvviso sopraggiungere dell'esercito cartaginese. La repentina fuga dei cavatori, degli scalpellini e degli operai addetti, ha fatto sì che tutte le varie fasi di lavorazione oggi si possano non solo riconoscere ma anche seguire: dalle prime profonde incisioni circolari, fino ai rocchi finiti che attendevano soltanto di essere trasportati via.

Cave di Cusa: due rocchi di colonna destinati al Tempio G, ancora attaccati al banco roccioso

Oltre a rocchi di colonne, nelle cave è possibile riconoscere anche qualche capitello, come pure incisioni rettangolari per ricavare dei blocchi squadrati, tutti destinati ai templi di Selinunte. Alcune gigantesche colonne – sicuramente destinate al Tempio G – si notano nella zona ovest delle Rocche di Cusa, allo stato ancora di primo abbozzo. Dei rocchi già estratti, alcuni erano pronti per essere trasportati via; altri, già in viaggio alla volta di Selinunte, furono abbandonati e si riconoscono lungo la strada.

Arte e reperti da Selinunte

La statua bronzea dell'Efebo, custodita al museo selinuntino di Castelvetrano

- Nell'adyton del Tempio G fu rinvenuta nel 1871 la "Grande Tavola Selinuntina": essa contiene un vero e proprio catalogo dei culti praticati a Selinunte, rappresentando così il testo base per ogni tentativo di attribuzione dell'uno o dell'altro ai vari templi selinuntini. In essa si legge: "*I Selinuntini sono vittoriosi grazie agli dei Zeus, Fobos, Eracle, Apollo, Poseidone, i Tindaridi, Atena, Demetra, Pasikrateia e altri dei, ma soprattutto grazie a Zeus. Dopo la restaurazione della pace, è stato decretato che un'opera realizzata in oro con l'iscrizione dei nomi delle divinità, con in testa Zeus, venisse deposta nel tempio di Apollo, essendo disponibili per tale scopo sessanta talenti d'oro*" (corrispondenti a 1,617 tonnellate di oro nel sistema euboico-attico; oppure a 2,217 tonnellate nel sistema eginetico).
- Importantissima è l'arte figurativa di Selinunte raccolta – ad eccezione dei pezzi trafugati e disseminati nel mondo – nel Museo Archeologico di Palermo. I contatti che Selinunte ebbe con popoli non greci (Siculi, Elimi, Cartaginesi) hanno determinato uno sviluppo artistico piuttosto originale, che si ravvisa soprattutto nella realizzazione delle metope (per la loro descrizione, vedi più sopra sotto i vari templi). Selinunte è l'unica colonia greca in Sicilia dove sia attestata ininterrottamente per circa due secoli l'attività di botteghe di scultori dotati di un linguaggio proprio e autonomo, che mostra l'introduzione del gusto ionico in una tradizione eminentemente dedalica di origine peloponnesiaca.
- L'Efebo di bronzo che offre una libagione – conservato nel museo comunale di Castelvetrano – di stile severo con componenti del mondo greco d'occidente, è databile al 470 a.C.; rappresenta – insieme all'ariete di Siracusa – le uniche opere in bronzo di grandi dimensioni di epoca greca ritrovate in Sicilia.
- Le necropoli hanno dato numerosissimi vasi protocorinzi e corinzi, rodii, attici a figure nere: in essi non si riconoscono caratteristiche peculiari locali, sicché l'originalità artistica

selinuntina è effettivamente da ravvisare nella scultura delle metope e nell'architettura templare piuttosto che non nella produzione vascolare.

- Del ricchissimo materiale votivo rinvenuto nel Santuario della Malophòros (statuette in terracotta, ceramiche, busti-incensieri, arule, un bassorilievo raffigurante il ratto di Persefone da parte di Ade, e le lucerne cristiane), si è già detto sopra. È interamente conservato e in parte esposto nel Museo Archeologico di Palermo.

Le metope di Selinunte (galleria fotografica)

Tempio C Quadriga di Apollo

Tempio C Perseo uccide Medusa

Tempio C Eracle e i Cercopi

Tempio E Artemide e Atteone

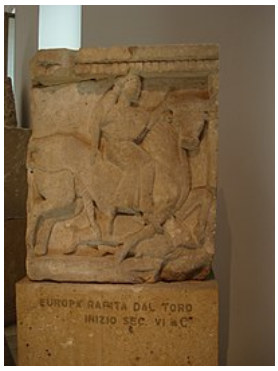
Tempio E Athena ed Encelado

Tempio E Zeus e Hera

Tempio E Eracle ed un'amazzone

Tempio F
Gigantomachia

Tempio F
Gigantomachia



Tempio Y
Europa sul toro

Tempio Y
Scena di danza

Tempio Y
Demetra e Kore su quadriga

Tempio Y
Triade delfica

Statuette di terracotta (galleria fotografica)

Korai offerenti colombe

Korai offerenti

Kouros inginocchiato

Offerente tipo tanagrina

Testine di ex-voto

Testa di ex-voto

Maschera femminile

Sfinge

Sirena

Bovini in riposo

Come arrivare a Selinunte

- Autostrada A29 Palermo-Mazara del Vallo, uscita Castelvetrano prosecuzione Selinunte (ingresso lato est) o Triscina (ingresso lato ovest).
- Aeroporto di Trapani-Birgi, un aeroporto civile-militare (con il terzo traffico di voli nell'isola).

Note

1. ^ *Selinunte, il parco archeologico più grande d'Europa in riva al mare*, su *ViaggiArt*, 18 luglio 2019. URL consultato il 19 settembre 2019.
2. ^ - Selinunte, nel parco archeologico più grande d'Europa (https://www.repubblica.it/viaggi/2018/01/30/news/selinunte_la_nuova_pompei_nel_parco_d_archeologico_piu_grande_d_europa-187630268/)
3. ^ *Selinunte, il più grande parco archeologico d'Europa è in Sicilia*, su *Club Esse*, 22 febbraio 2016. URL consultato il 19 settembre 2019.
4. ^ *Templi di Selinunte*, su *arkeomania.com*. URL consultato il 15 giugno 2010.
5. ^ Stima di Holm A., in "*Popolazione antica della Sicilia*" di J. Beloch.
6. ^ Secondo Tucidide invece Selinunte sarebbe stata fondata nel 627 a.C. - cioè: "cento anni dopo quella di Megara Hyblea" - data tuttavia smentita dai rinvenimenti ceramici tardo proto-corinzi nel Santuario della Malophòros.
7. Tommaso Fazello, p. 392.
8. ^ questo territorio aveva come limite a ovest il fiume Màzaro, ad est il fiume Plàtani, mentre verso nord confinava col territorio di Segesta estendendosi quanto meno fino a Poggioreale, dove è stata rinvenuta un'iscrizione arcaica in dialetto selinuntino.
9. ^ i buoni rapporti con i Cartaginesi erano dovuti probabilmente a ragioni commerciali, in quanto Selinunte, per i suoi vasti territori, doveva essere una grande produttrice di derrate alimentari, tanto da approvvigionare le città fenicie.
10. Tommaso Fazello, p. 397.
11. ^ Problema del resto antico: infatti già nel 444 a.C. il filosofo Empedocle, chiamato dai Selinuntini per frenare una grave epidemia, pensò di combatterla bonificando pantani ed acquitrini lungo i corsi dei due fiumi.
12. Tommaso Fazello, p. 396.
13. ^ Tommaso Fazello, pp. 392-401.
14. ^ Tommaso Fazello, p. 393.
15. ^ Tommaso Fazello, p. 394.
16. ^ Tommaso Fazello, p. 395.

17. ^ Tommaso Fazello, p. 398.
18. ^ *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World: The Metopes of Selinus*, su *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World: The Metopes of Selinus*. URL consultato il 10 maggio 2020.
19. ^ *Decreto*, su *regione.sicilia.it*, Regione Siciliana. URL consultato il 7 febbraio 2019.
20. ^ *Il Parco Archeologico di Selinunte*, su *ansa.it*, ANSA, 11 settembre 2015. URL consultato il 7 febbraio 2019.
21. *Sito dedicato*, su *selinunte.net*. URL consultato il 15 giugno 2010.
22. ^ Il nome di "Tempio di Empedocle" è stato dato nel 1824 dal suo scopritore, Hittorf, che appunto lo pensò dedicato a colui che aveva bonificato le acque dei fiumi di Selinunte, ponendo fine alle numerose epidemie.
23. ^ insieme all'Olympieion di Agrigento; superato solo dal Didymaion di Mileto e dall'Artemision di Efeso
24. ^ Hekàte è una dea triforme: celeste (lunare, portatrice di luce), terrena (guardiana, protettrice delle porte delle case, delle strade e dei crocicchi, dispensatrice di felicità e di prosperità, protettrice della gioventù), e sotterranea (regna sulle ombre e sui demoni malvagi, evoca gli spiriti, presiede alle magie e agli incantesimi); è rappresentata con tre corpi o tre teste, e i suoi attributi sono la fiaccola, il cane, il serpente

Bibliografia

- Amedeo Maiuri, *Arte e civiltà nell'Italia antica*, (Conosci l'Italia, vol. IV), Milano, 1960, pp. 79–80, 89-92, 106-108.
- Jean Bérard, *La Magna Grecia* (Storia delle colonie greche dell'Italia meridionale), trad. di P. B. Marzolla, Torino, Einaudi, 1963, pp. 238–241, 286-287.
- Bilello Francesco, *Selinunte: storia e guida*, Menfi, A. Quartararo, 1966.
- Antonio Giuliano, *Urbanistica delle città greche*, Milano, il Saggiatore, 1966, pp. 50–54, 191-192.
- Luciano Zeppegno; Luigi Vacchi, *Guida alle civiltà sepolte d'Italia*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1972, pp. 113–117.
- Sabatino Moscati, *Italia archeologica*, Novara, De Agostini, 1973, vol. 1, pp. 120–129.
- Margaret Guido; Vincenzo Tusa, *Guida archeologica della Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1978, pp. 68–80.
- Barone Vito; Sebastiano Elia, *Selinunte: vicende storiche, illustrazione dei monumenti*, Palermo, Flaccovio, 1979.
- Filippo Coarelli; Mario Torelli, *Sicilia* (Guide archeologiche Laterza), Bari, Laterza, 1988, pp. 72–103.
- Touring Club Italiano, *Guida d'Italia - Sicilia*, Milano, 1989, pp. 324–330.
- Clemente Marconi, *Selinunte: le metope dell'Heraion*, Modena, Panini, 1994. ISBN 88-7686-454-7.
- Gioacchino Mistretta, *Selinunte: storia e archeologia di una colonia greca*, Castelvetrano, Mazzotta, 1997.
- Tommaso Fazello, *"Della Storia di Sicilia - Deche Due"*, Volume uno, Palermo, Giuseppe Assenzio - Traduzione in lingua toscana, 1817.
- AA. VV., *Selinunte. Produzioni ed economia di una colonia greca di frontiera*, Atti del Convegno internazionale (Selinunte, Baglio Florio, 15-16 aprile 2016), a cura di Rosario

Marco Atria, Giuseppe L. Bonanno, Angelo Curti Giardina e Giovanna Titone, "Sicilia Archeologica", 111, 2019 [Roma, L'Erma di Bretschneider].

Documentari

- Salvo Cuccia, *Oltre Selinunte*, 2006, 56 min
- Alessandra Ragusa e Antonino Pirrotta, *Selinunte, città tra due fiumi*, Grafimated Cartoon, 2015, 22 min

Voci correlate

- Guerre greco-puniche
- Monetazione di Selinus
- Castelvetrano
- Fiume Modione
- Gennaro Pardo, il "pittore di Selinunte"

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Selinunte**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Selinunte (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Selinunte?uselang=it)**
- Wikivoyage contiene informazioni turistiche su **Selinunte**

Collegamenti esterni

- *Selinunte*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 7 febbraio 2019.
- *Selinunte - Regione Siciliana - Assessorato ai Beni Culturali*, su *regione.sicilia.it*.
- *Sito informativo sul parco archeologico di Selinunte*, su *selinunte.net*.
- *Sito web del parco (http://selinunte.gov.it/) su selinunte.gov.it*
- *Visit Selinunte*, su *visitselinunte.com*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 304911342 (https://viaf.org/viaf/304911342) · LCCN (EN) sh91003755 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh91003755) · GND (DE) 4054461-8 (https://d-nb.info/gnd/4054461-8) · J9U (EN, HE) 987007532105305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007532105305171) · WorldCat Identities (EN) viaf-304911342 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-304911342)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Selinunte&oldid=131722102"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 24 gen 2023 alle 19:08.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Segesta

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Segesta (disambigua)**.*

Segesta (in greco antico: Ἔγεστα) fu un'antica città elima situata nella parte nord-occidentale della Sicilia.

La vecchia città sorge sul Monte Barbaro, nel territorio comunale di Calatafimi Segesta, nel libero consorzio comunale di Trapani, a pochi chilometri da Alcamo e da Castellammare del Golfo.

Custodisce, all'interno del parco archeologico, un tempio in stile dorico e un teatro di età ellenistica, in parte scavato nella roccia della collina. Altri scavi hanno portato alla luce una cittadina ellenistico-romana e un borgo medievale. Questo sito archeologico è tra i meglio conservati di tutta la Sicilia, nonostante le numerose trasformazioni subite, ed è di certo uno dei luoghi d'interesse culturale più suggestivi grazie al panorama visibile e alla sua posizione sul monte. Attualmente è una delle maggiori mete del turismo culturale e paesaggistico della provincia di Trapani.[1]

Gli scavi nell'area sono stati ripresi a febbraio 2022 per riportare alla luce le zone dell'agorà ancora coperte.[2]

Indice

- La fondazione
- Guerre segestane
- Guerre greco-puniche
- La rivolta degli schiavi
- La caduta della città
- Medioevo
- Il sito archeologico
  - Tempio
  - Teatro
  - Segesta medievale
  - Altri scavi
- Note
- Bibliografia

Segesta
Ἔγεστα

Il tempio di Segesta

Civiltà	Elima
Utilizzo	Città
Stile	Greco
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Calatafimi Segesta
Dimensioni	
Superficie	10 000 m²
Amministrazione	
Patrimonio	Assessorato beni culturali Regione Siciliana
Ente	Parco archeologico di Segesta
Visitabile	Si
Sito web	www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/database/page_musei/pagina_musei.asp?ID=57&IdSito=91 (http://www.regione.sicilia.it/beniculturali/dirbenicult/database/page_musei/pagina

Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

_musei.asp?ID=57&IdSito=91)

Mappa di localizzazione

La fondazione

La data della fondazione non è conosciuta, ma da documenti risulta che la città era abitata nel IX secolo a.C. Lo storico greco Tucidide narra che i profughi troiani, attraversando il Mar Mediterraneo, giunsero fino in Sicilia, e fondarono Segesta, chiamata *Aegesta*, ed Erice. Questi profughi presero il nome di Elimi.

Ci sono diverse leggende per giustificare la presunta origine troiana della città e della sua popolazione: Virgilio narra che fu proprio Enea a fondarla,[3] profugo da Troia con i suoi cittadini, che durante il viaggio per Roma si fermò in Sicilia, ed in quest'area fondò una colonia dove rimase una buona parte dei suoi compagni di viaggio, tra cui suo padre. Un altro mito narra di Egesta, nobile troiana in fuga dalla città di origine, che esausta dal peregrinare si riposò di fianco al fiume che bagnava l'area e lì fu fecondata dal dio fluviale Crimiso. Da questa unione nacque Aceste, primo re della città e suo fondatore.[4]

Panorama dal teatro

Le ricerche archeologiche intraprese negli ultimi anni però non hanno ancora dimostrato o smentito i presunti legami con l'area dell'Asia Minore in cui sorgeva Troia, di certo gli Elimi furono un popolo estremamente aperto agli influssi della cultura greca e romana, grazie alla posizione strategica e ai numerosi scambi operati con popoli commercianti, come ad esempio i fenici.

Di certo la narrazione filotroiana fu un 'topos *molto importante nella posizione diplomatica di Segesta, il mito, ampiamente sviluppato e consolidato con elementi artistico - architettonico oggi conservati nell'antiquarium, fu spesso motivo di alleanze strategiche che innalzarono l'immagine della città, come ad esempio avvenne con il popolo romano che in nome delle comuni origini troiane diede a Segesta un trattamento privilegiato, esentandola dal pagamento dei tributi e rivolgendosi alla città siciliana come a un'alleata e quasi mai come a un territorio dominato.*[5]

Guerre segestane

Fin dalla loro fondazione, Segesta e Selinunte furono in guerra fra loro per motivi di confine. Il primo scontro (l'episodio di Pentatlo di Cnido) avvenne nel 580 a.C. e Segesta ne uscì vittoriosa. Nel 415 a.C. Segesta chiese aiuto ad Atene perché intervenisse contro l'intraprendenza selinuntina supportata dai sicelioti di Siracusa. Gli ateniesi presero come pretesto la richiesta di Segesta e decisero una grande spedizione in Sicilia, assediarono Siracusa ma ne risultarono disastrosamente sconfitti. Gli scontri si conclusero nel 409 a.C., quando Selinunte fu assediata e distrutta dai cartaginesi, invocati anche questa volta dai segestani.

Nel 307 a.C. molti segestani furono uccisi o venduti come schiavi dal tiranno siracusano Agàtocle, autoincoronatosi Re di Sicilia, per non aver a lui fornito i richiesti aiuti economici. Agàtocle, dopo la feroce repressione, cambiò il nome della città in *Diceopoli* (città giusta).

Nel 276 a.C. la città si consegnò alla potente armata di Pirro, diventato re di Sicilia dopo la morte di Agatocle, ritornando sotto l'influenza punica alla dipartita dell'epirota.

Guerre greco-puniche

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Guerre greco-puniche****.*

Nella prima guerra punica, nel 260 a.C. si alleò a Roma che ne ebbe grande rispetto perché, secondo la tradizione, entrambe le città avevano origini comuni (discendendo tutt'e due dai fuggiaschi di Troia). I romani la difesero dal tentativo di riconquista cartaginese. Le fu, quindi, garantito lo stato di città libera, con esenzione dalle imposizioni di tributi, al contrario delle altre città siciliane (*civitas libera ac immunis*).

La rivolta degli schiavi

Fu nel 104 a.C. che da Segesta iniziarono le rivolte degli schiavi in Sicilia, le cosiddette guerre servili, guidate da Atenione. Queste rivolte furono soffocate nel sangue dai Romani nel 99 a.C.

La caduta della città

Segesta fu distrutta dai Vandali nel V secolo, e mai più ricostruita nelle dimensioni del periodo precedente.

Mura medievali

Medioevo

Ciò nonostante, vi rimase un piccolo insediamento e, dopo la dissoluzione dell'Emirato di Sicilia e la nascita del Regno di Sicilia nel XII secolo, vi venne costruito un castello. Questo, ampliato durante la Dinastia sveva, fu il centro di un borgo medievale. Se ne perse poi quasi il nome fino al 1574, quando lo storico domenicano Tommaso Fazello, artefice dell'identificazione di diverse città antiche della Sicilia, ne localizzò il sito.

Il 20 aprile 1787 giunge a Segesta Goethe il quale si sofferma nelle sue descrizioni del *Viaggio in Italia* sulla struttura del tempio e ci informa che nel 1781 venne eseguito un restauro.[6]

Il sito archeologico

Le indagini per capire quale fosse la struttura della città sono ancora in corso, così come gli scavi non sono ancora terminati, ma in continuo stato di avanzamento. Ciò nonostante le ricerche archeologiche svolte finora hanno decretato che Segesta era in origine costituita da due acropoli separate da una sella. Il centro abitato non era munito di mura in quanto era difeso da due ripide pareti rocciose, a eccezione del lato sud est dove era invece presente una cinta muraria con porte monumentali, rinforzata da una seconda linea di mura a una quota superiore nella prima età imperiale.[7]

Oltre le cinta murarie vi erano le antiche vie di accesso al centro abitato, sulle quali si ritrovano due luoghi sacri: il tempio di ordine dorico (430-420 a.C.) e il santuario di Contrada Mango (VI-V sec. a.C). Recenti scavi hanno riportato alla luce anche una necropoli ellenistica, e gli studi più attuali fanno presumere che ci siano altre aree di interesse tra cui anche alcune probabili abitazioni. Recentemente è stata scoperta un'area che doveva essere dedicata ai giovani che abitavano la città, o almeno questo si presume dall'incisione ritrovata al centro dello spiazzo.[8]

Particolare del tempio nel 1895

L'area archeologica di Segesta, divenuta nel 2013 parco archeologico[9], comprende diversi siti.
L'area, dagli anni novanta, è stata enormemente rivalutata grazie a numerose scoperte che hanno riguardato le rovine dell'antica città elima:

- il tempio dorico
- il teatro
- santuario di contrada Mango
- agorà e casa del navarca (epoca greco-romana).
- area medievale (mura di cinta, castello annesso al teatro, due chiese di epoca normanna, il quartiere medievale e la moschea).

Tempio

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tempio di Segesta****.*

Il tempio, anche denominato "Tempio Grande", è stato costruito durante l'ultimo trentennio del V secolo a.C.,[10] sulla cima di una collina a ovest della città, fuori dalle sue mura. Si tratta di un grande tempio periptero esastilo (ossia con sei colonne sul lato più corto, non scanalate). Sul lato lungo presenta invece quattordici colonne (in totale 36 quindi, alte 10 metri). L'attuale stato di conservazione presenta l'intero colonnato della peristasi, e si deve probabilmente al fatto che il tempio non ha mai avuto un tetto, elemento preponderante del deperimento dei monumenti vista la classica struttura in legno, materiale facile a marcire se non correttamente mantenuto.

Teatro

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Teatro di Segesta****.*

Il teatro fu costruito sulla cima più alta del Monte Barbaro, in un sito, alle spalle dell'agorà, che era già sede di un luogo di culto molti secoli prima. Sfrutta come scenografia lo splendido panorama del mare e delle colline a perdita d'occhio. Fu costruito alla fine del III secolo a.C. con blocchi di calcare locale. Si discosta dalla struttura tipica dei teatri greci perché la cavea dal diametro di 63 metri, non poggia direttamente sulla roccia ma è stata appositamente costruita ed è sorretta da muri di contenimento. Consta di due ingressi, leggermente sfalsati rispetto all'asse principale dell'edificio ed è in grado di contenere circa 4000 persone. Il teatro di Segesta è considerato uno degli esempi più belli di teatro del periodo classico, lo stato di conservazione è ottimo, anche se gli studiosi hanno decretato che nell'antichità c'era un ultimo anello, oggi non più visibile, smantellato probabilmente per riutilizzarne gli elementi nelle costruzioni medievali. La scalinata è scavata nella parete rocciosa ed il diametro del teatro è di circa 60 metri, dove oggi si vede il panorama affacciato sul Golfo di Castellammare e sui colli circostanti, un tempo c'era un edificio che fungeva da retro scena e da amplificatore sonoro.

Grazie al suo ottimo stato, alla sua posizione suggestiva, ed al sua perfetta amplificazione sonora, il teatro di Segesta è tuttora in uso per eventi e manifestazioni storiche e di intrattenimento. Le rievocazioni estremamente suggestive si svolgono all'alba e al tramonto.[11]

Segesta medievale

all'interno degli scavi di Segesta si possono ancora scorgere dei resti di età medievale, delle mura che dovevano appartenere al castello e alle piccole abitazioni del quartiere residenziale del borgo. Da questi resti è facile intuire il riutilizzo di mattoni e colonne delle rovine romane riassemblate per creare nuove mura e adibite a nuove funzioni. Quella di riutilizzare il materiale edile era un'usanza comune nel medioevo, dove spesso i monumenti antichi non in ottime condizioni o non più in uso venivano recuperati per dar vita alle nuove abitazioni.

Sono visibili anche i resti di una chiesa e di una moschea, risalente all'occupazione araba della zona.[12]

Altri scavi

Il castello

Delle altre componenti della città si conoscono le mura con l'articolata Porta di Valle, alcuni quartieri residenziali e alcuni monumenti pertinenti Segesta medievale (mura, castello, moschea e borgo sommitale).

Il santuario di contrada Mango, fuori le mura, doveva essere stato realizzato nel VI sec. a.C. Sempre della città ellenistico-romana sono l'agorà ed un edificio abitativo di grande pregio definito la "casa del navarca" per le decorazioni a prora di nave scolpite sui fianchi di un elegante peristilio.[13]

Note

1. ^ *Tempio di Segesta, Parco archeologico di Segesta | I top della Sicilia | Discover Sicilia*, su *discoversicilia.it*. URL consultato il 15 aprile 2022.
2. ^ *Riprendono gli scavi di Segesta, con nuove convenzioni internazionali*, su *N O T A B I L I S*. URL consultato il 15 aprile 2022.
3. ^ *SharryLand*, su *sharry.land*. URL consultato il 15 aprile 2022.
4. ^ *Storia del territorio*, su *parcodisegesta.com*, 15 febbraio 2021. URL consultato il 15 aprile 2022.
5. ^ *Parco archeologico di Segesta*, su *piantoromanocalatafimi*. URL consultato il 15 aprile 2022.
6. ^ Johann Wolfgang von Goethe, *Viaggio in Italia*, Mondadori, 2017, p. 299, ISBN 978-88-04-67201-2.
7. ^ *Segesta e il suo splendore*, su *sicilybysicily.it*.
8. ^ *Parco archeologico di Segesta, riprendono gli scavi*, su *Trapani Oggi*, 14-Febbraio-2022. URL consultato il 15 aprile 2022.
9. ^ *Assessorato BBCC Regione siciliana*, su *www2.regione.sicilia.it*.
10. ^ La datazione, generalmente accettata si basa sull'analisi stilistica:Dieter Mertens, *Città e monumenti dei greci d'Occidente*, 2006, ISBN 8882653676, pp.408-414
11. ^ *L'archeologia abbraccia il mito: tornano in Sicilia gli spettacoli all'alba*, su *Sicilian Post*, 13 agosto 2020. URL consultato il 15 aprile 2022.
12. ^ *Il Parco Archeologico | Segesta Welcome*, su *segestawelcome.com*. URL consultato il 15 aprile 2022.

13. ^ Regione Siciliana Assessorato Beni Culturali (http://www2.regione.sicilia.it/beniculturali/sitepda/pagina_musei.asp?ID=57&IdSito=91&IdC=&IdS=&IdAS=&Prov=E)

Bibliografia

- F. Coarelli-M. Torelli, *Guide Archeologiche Laterza –Sicilia*, terza edizione 1992.
- A. Molinari, *Segesta II. Il castello e la moschea (scavi 1989-1995)*, Palermo 1997.
- H. Berve, G. Gruben, H. Himer, *I templi greci*, Sansone editore, Firenze 1962, pp. 257–258.

Voci correlate

- Calatafimi Segesta - Comune dove sono situati i resti della città
- Stazione di Segesta Tempio
- Terme Segestane

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Segesta**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Segesta (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Segesta?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- Sito ufficiale (https://www.parcodisegesta.com/home.html)
- *Regione Siciliana - Presentazione del Parco archeologico di Segesta*, su *parchiarcheologici.regione.sicilia.it*.
- *Parco di Segesta: nuova scoperta*, su *parchiarcheologici.regione.sicilia.it*, 1º settembre 2021. URL consultato il 15 agosto 2022.
- *Regione Siciliana - Parco archeologico di Segesta: Competenze*, su *pti.regione.sicilia.it*.
- *Regione Siciliana - Parco archeologico di Segesta: Comunicazioni e avvisi (nuova finestra)*, su *www2.regione.sicilia.it*.
- *Segesta - Regione Siciliana - Assessorato ai Beni Culturali*, su *regione.sicilia.it*. URL consultato il 3 luglio 2014 (archiviato dall'url originale il 27 giugno 2013).
- *Segesta*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 236392805 (https://viaf.org/viaf/236392805) · GND (DE) 4106886-5 (https://d-nb.info/gnd/4106886-5)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Segesta&oldid=133171266"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 25 apr 2023 alle 02:18.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Partenone

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando la replica situata a Nashville, vedi **Partenone (Nashville)**.*

Questa voce o sezione sugli argomenti siti archeologici della Grecia e antica Grecia non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti.

Il **Partenone** (in greco antico: Παρθενών, *Parthenṓn* /partʰe'nɔ:n/; in greco moderno: Παρθενώνας, traslitterato: *Parthenónas* /parθe'nɔnas/) è un tempio greco periptero octastilo di ordine dorico, che sorge sull'acropoli di Atene, dedicato alla dea Atena protettrice della città.

È il più famoso monumento dell'antica Grecia[3] ed è considerato la migliore realizzazione dell'architettura greca; le sue sculture sono considerate capolavori dell'arte greca. Il Partenone è un simbolo duraturo dell'antica Grecia e della democrazia ateniese ed è universalmente considerato uno dei più importanti monumenti storici del mondo. Insieme al tempio della Concordia di Agrigento è considerato il tempio dorico meglio conservato al mondo.

Indice

- Nome e artefici
- Storia
  - Antica storia
  - Storia medievale
  - Storia moderna e contemporanea
- Progettazione e costruzione
- Decorazione
  - Fregio dorico esterno
  - Il fregio ionico della cella
  - Frontoni
- Funzione dell'edificio
- Lavori di restauro
- Repliche
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate

Partenone	
Il Partenone	
Civiltà	Antica Grecia
Utilizzo	tempio
Stile	Ordini dorico e ionico
Epoca	447-432 a.C.[1][2]
Localizzazione	
Stato	Grecia
Comune	Atene
Dimensioni	
Altezza	10.5
Amministrazione	
Patrimonio	Acropoli di Atene
Sito web	odysseus.culture.gr/h/2/eh251.jsp?obj_id=912 (http://odysseus.culture.gr/h/2/eh251.jsp?obj_id=912)
Mappa di localizzazione	

Altri progetti
Collegamenti esterni

Nome e artefici

Il nome *Partenone* si riferisce all'epiteto *parthenos* della dea Atena, che indica il suo stato di nubile e vergine[4], nonché forse al mito della sua creazione, per partenogenesi, dal capo di Zeus. All'interno del Partenone si ergeva la monumentale statua *crisoelefantina* (da χρυσός *chrysós*, "oro" ed ἐλέφας *eléphas*, "avorio") raffigurante Atena Parthénos (Παρθένος) e ospitata nella cella orientale.

L'Acropoli e il Partenone nell'età classica, in un dipinto moderno di Leo von Klenze

Il Partenone è stato costruito dagli architetti Ictino, Callicrate e Mnesicle, sotto la supervisione di Fidia, dirigente sommo (*epískopos*) di tutti i lavori: di Fidia fu la concezione della decorazione figurata, la creazione dei modelli, l'organizzazione dell'officina e il controllo della realizzazione con intervento personale nelle parti più impegnative.

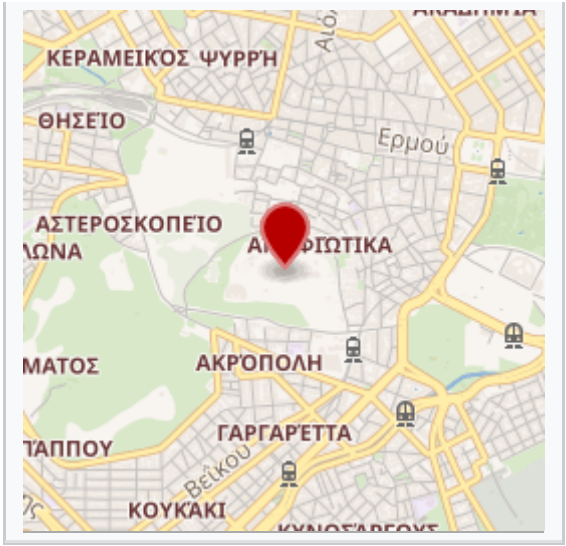
Storia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Storia del Partenone***.

Antica storia

Il sito del Partenone e le sue immediate adiacenze furono interessati da un'intensa attività edificatoria almeno a partire dal 566 a.c., quando vi sorgeva un tempio denominato *hekatónpedosnaós* (di cento piedi) in pietra calcarea dedicato ad Atena.

Il Partenone di Pericle sostituì questo primo Partenone arcaico che era stato distrutto dai Persiani nel 480 a.C., al tempo di Serse (guerre persiane). Il nuovo edificio venne costruito a partire dal 445 a.C. ampliando la spianata dell'Acropoli. Ignoriamo la funzione precisa del Partenone: il geografo Pausania lo definisce "tempio", nella sua *Periegesi*[5], ma le evidenze archeologiche paiono tuttavia contraddire tale affermazione[6]. C'è da considerare che Pausania il Periegeta



Bene protetto dall'UNESCO

Acropoli di Atene

Patrimonio dell'umanità

Tipo	Culturali
Criterio	(i) (ii) (iii) (iv) (vi)
Pericolo	Non in pericolo
Riconosciuto dal	1987
Scheda UNESCO	(EN) Acropolis, Athens (https://whc.unesco.org/en/list/404) (FR) Scheda (https://whc.unesco.org/fr/list/404)

conobbe il Partenone circa sette secoli dopo la sua concreta erezione, epoca in cui l'aspetto di quello (e fors'anche la sua funzione) era già stato mutato dai vistosi restauri romani in marmo proconnesio. È dunque logico ipotizzare che la semplice visione della statua d'Atena, al suo interno, gli abbia suggerito immediatamente l'immagine d'un "tempio". L'autore, d'altronde, eccettuate le scene figurate nei frontoni, non si spertica in descrizioni dell'architettura minuziose al punto da fornirci dettagli ulteriori e veramente utili all'indagine circa la sua reale funzione. Sappiamo però per certo che servì come tesoreria della lega di Delo.

Il Partenone sopravvisse praticamente intatto nella sua struttura per un migliaio di anni, pur subendo alcuni adattamenti interni. Era sicuramente ancora in piedi nel IV secolo, ed allora era già vecchio come la Cattedrale di Notre-Dame a Parigi oggi, e molto più vecchio della Basilica di San Pietro a Roma. Ma, a quel tempo, Atene era stata ridotta in una città provinciale dell'Impero romano, sebbene con un passato glorioso. Nel V secolo fu convertito in chiesa cristiana e la grandiosa statua di Atena Promachos, che sorgeva tra il Partenone e i Propilei, fu asportata dall'imperatore Teodosio II e portata a Costantinopoli, dove fu in seguito distrutta, forse nel saccheggio della città durante la Quarta crociata (1204).

Storia medievale

Il più antico disegno conservatoci del Partenone, di Ciriaco d'Ancona.

In epoca bizantina, il Partenone rimase in funzione come chiesa dedicata a Maria, sotto l'epiteto di *Theotokos* (Madre di Dio). All'epoca dell'Impero latino diventò brevemente una chiesa cattolica dedicata sempre alla Madonna. La conversione del tempio in chiesa implicò la rimozione delle colonne interne e di alcuni dei muri della cella, e la creazione di un'abside nella facciata orientale. Questo portò, inevitabilmente, alla rimozione ed alla dispersione di alcune delle metope scolpite. Quelle raffigurazioni di dèi furono reinterpretate in base al tema cristiano, o rimosse e distrutte.

L'umanista Ciriaco d'Ancona, che rivelò l'esistenza del Partenone dopo l'oblio in cui era caduto nel Medioevo

La riscoperta del Partenone come monumento antico risale al periodo dell'Umanesimo; Ciriaco d'Ancona fu il primo dopo l'antichità a descrivere il Partenone, di cui tante volte aveva letto nei testi antichi. Grazie a lui l'Europa occidentale poté avere il primo disegno del monumento,[7] che Ciriaco chiamò "tempio della dea Atena", diversamente dai viaggiatori precedenti, che l'avevano chiamato "chiesa di Santa Maria"; dopo la visita disse di avere ammirato[8]:

(LA)	(IT)
«mirabile Palladis Divae marmoreum templum, divum quippe opus Phidiae»	«il meraviglioso tempio della dea Atena, opera divina di Fidia»

(Ciriaco D'Ancona)

Nel 1456, Atene cadde sotto gli Ottomani ed il Partenone fu trasformato in moschea. Al contrario di racconti successivi, gli Ottomani generalmente rispettarono gli antichi monumenti sui propri territori, e non distrussero le antichità di Atene, benché non abbiano avuto un effettivo programma per proteggerle.

Comunque, in tempo di guerra, non esitarono a demolirlo al fine di procurarsi materiali per muri e fortificazioni. Al Partenone fu aggiunto un minareto e la sua base ed il suo scalone sono ancora funzionali, essendo alto come l'architrave ed invisibile dall'esterno; ma l'edificio non fu danneggiato. I visitatori europei nel XVII secolo dimostrano che l'edificio era in gran parte intatto.

Storia moderna e contemporanea

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Assedio di Atene (1687)***.

Il lato meridionale del Partenone, che sostenne considerevoli danni nell'esplosione del 1687

Il Partenone subì la maggiore distruzione nel 1687, durante la prima guerra di Morea tra la Repubblica di Venezia e l'Impero Ottomano; le truppe veneziane erano al comando di Francesco Morosini e assediarono Atene. Gli Ottomani fortificarono l'Acropoli ed usarono il Partenone come magazzino di polvere da sparo. Il 26 settembre, un colpo di bombarda veneziana, sparato dalla collina di Filopappo, fece esplodere il magazzino e la costruzione fu parzialmente distrutta. Ogni struttura all'interno del perimetro del tetto fu danneggiata, ed alcune delle colonne, particolarmente sul lato sud, furono decapitate, le sculture subirono gravi danni, molte caddero a terra e ampi settori dell'edificio furono ridotti in macerie. Successivamente nell'edificio fu ricavata una moschea più piccola della precedente.

La facciata ovest del Partenone

La posizione del Partenone sull'Acropoli gli permette di dominare il profilo di Atene

Durante il XVIII secolo molti europei visitavano Atene e le pittoresche rovine del Partenone furono spesso ritratte in disegni e dipinti, che aiutarono a suscitare simpatia nel Regno Unito ed in Francia per l'indipendenza greca. Nel 1801, l'ambasciatore britannico a Costantinopoli, Lord Elgin, ottenne dal Sultano l'autorizzazione a fare stampi e disegni delle antiche opere d'arte presenti sull'Acropoli e anche demolire edifici più recenti se ciò fosse stato ritenuto necessario per portare alla luce importanti reperti. Egli assunse gente del luogo per staccare le metope dalla costruzione e prelevare quelle che giacevano a terra. Acquistò inoltre alcuni reperti di più piccole dimensioni dagli abitanti locali che se ne erano impossessati e il tutto prese la via della Gran Bretagna.

Oggi queste sculture si trovano al British Museum, dove sono conosciute come "marmi di Elgin" o come "marmi del Partenone". Altre sculture del Partenone sono al Museo del Louvre a Parigi e a Copenaghen. La maggior parte di quelle restanti è conservata ad Atene, al Museo dell'Acropoli, situato ai piedi della collina, a poca distanza a sud-est del Partenone. Alcune possono essere ancora viste sull'edificio stesso. Il governo greco ha insistito per molti anni sul fatto che le sculture al British Museum dovrebbero essere restituite alla Grecia. Il British Museum ha tenacemente rifiutato l'ipotesi e i governi britannici sono stati contrari a forzare il museo in questo senso.

Durante la guerra condotta contro i Turchi, il Partenone subì ulteriori danni: i turchi asserragliati sull'Acropoli per continuare a combattere contro i Greci che ormai si erano impadroniti dell'intera città iniziarono a demolire le colonne del tempio al fine di estrarne metallo per la fusione di proiettili; i greci che dal basso vedevano il Partenone andare in pezzi chiesero una tregua e arrivarono a offrire le munizioni ai turchi per continuare la resistenza, a patto che lasciassero integro il tempio. Con la definitiva conquista della città vennero abbattute tutte le costruzioni medievali e ottomane sull'Acropoli. L'area divenne zona archeologica di primaria importanza direttamente controllata dal governo greco e tra le più visitate al mondo. Il Ministero greco della cultura grazie ai finanziamenti per i Giochi Olimpici del 2004 e ai finanziamenti giunti dall'UNESCO, sta attuando un imponente progetto di restauro.

Una metopa del Partenone.

Il nuovo Museo dell'Acropoli, che è stato aperto nel giugno 2009, situato ai piedi dell'Acropoli, raccoglie tutti i frammenti scultorei che fregiavano il Partenone rimasti in possesso del governo greco, assieme ad altri in corso di recupero, in uno spazio architettonico ricostruito con l'orientamento e le esatte dimensioni dell'antico tempio.

Progettazione e costruzione

Il Partenone fu costruito per iniziativa di Pericle, il capo politico ateniese del V secolo a.C.Fu costruito dagli architetti Callicrate, Ictino, e Mnesicle a prosecuzione di un progetto già avviato con Callicrate sotto Cimone. La costruzione avvenne sotto la stretta supervisione dello scultore Fidia (nominato *episkopos*, supervisore), che inoltre realizzò le decorazioni scultoree e la statua di *Athena Parthènos* destinata al *naòs*, alta circa 12 metri, interamente ricoperta di oro e avorio. L'edificazione del tempio cominciò nel 445 a.C., e fu completata sostanzialmente attorno al 438 a.C., ma il lavoro sulle decorazioni continuò almeno fino al 432 a.C. Sappiamo che la spesa maggiore fu il trasporto della pietra (marmo pentelico) dal Monte Pentelico, circa 16 chilometri da Atene, fino all'Acropoli. I fondi furono in parte ricavati dal tesoro della lega di Delo, che fu spostato dal santuario panellenico di Delo all'Acropoli nel 454 a.C.

Il Partenone oggi e come probabilmente sarebbe apparso quando era un attivo luogo di culto della religione greca

Ricostruzione incolore del Partenone

Sebbene il vicino Hephaisteion sia l'esempio esistente più completo di edificio di ordine dorico, il Partenone, a suo tempo, fu considerato il migliore. L'edificio, scrisse John Norwich, "gode della reputazione di essere il più perfetto tempio dorico mai costruito. Persino nell'antichità i suoi miglioramenti architettonici erano leggendari, specialmente la sottile corrispondenza tra la curvatura dello stilobate, l'assottigliarsi dei muri del *naos* e l'*entasis* delle colonne". Lo stilobate, base sulla quale poggiano le colonne, presenta una lieve curvatura verso l'alto per compensare la visione data dall'occhio, che fa apparire le lunghe superfici piane come incurvate verso il basso. L'*entasis* è il leggero rigonfiamento posto sul fusto a 1/3 della sua altezza per dare l'idea dello sforzo di compressione che subiscono le colonne. L'effetto di queste leggere curvature è quello di far apparire l'edificio regolare nelle sue forme più di quanto realmente sia. Altra correzione è la diversa distanza delle colonne per risolvere il problema della soluzione d'angolo, o

la diversa forma delle colonne d'angolo per correggere il diverso intercolumnio tra i lati del tempio. A differenza dei templi e delle tesorerie coevi, che presentano sei colonne sulla facciata e 13 sul lato lungo, il Partenone è ottastilo, ha cioè 8 colonne sul lato corto e 17 su quello lungo.

Misurate allo stilobate, le dimensioni della base del Partenone sono di 69,5 per 30,9 metri. Il pronao era lungo 29,8 metri e largo 19,2, con colonnati dorico-ionici interni in due anelli, strutturalmente necessari per sorreggere il tetto. All'esterno, le colonne doriche misurano 1,9 metri di diametro e sono alte 10,4 metri. Le colonne d'angolo sono leggermente più grandi di diametro. Lo stilobate ha una curvatura verso l'alto, in direzione del proprio centro, di 60 millimetri sulle estremità orientali e occidentali e di 110 millimetri sui lati. Alcune delle dimensioni seguono il canone del *rettangolo aureo* che esprime la sezione aurea, lodata da Pitagora nel secolo precedente la costruzione.

Decorazione

Il Partenone è un edificio dorico *octastilo* e *periptero* con caratteristiche strutturali ioniche. La ricchezza delle decorazioni nel Partenone è unica, e non contrasta, comunque, con le funzioni di tesoreria e di luogo sacro. Nell'opistodomo erano depositati i versamenti monetari della Lega di Delo di cui Atene era il membro capo.

Fregio dorico esterno

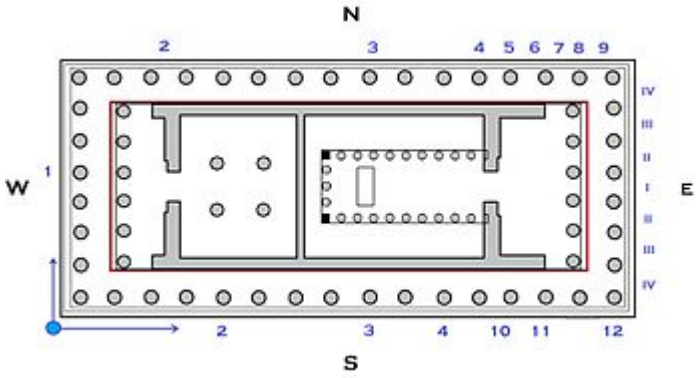
🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Metope del Partenone****.*

Dettaglio delle metope occidentali. Illustra la condizione attuale del tempio, dopo 2.500 anni di guerre, inquinamento, errata conservazione, saccheggi e vandalismo

Le novantadue metope doriche (realizzate da Fidia e da suoi allievi) furono scolpite come altorilievi. Le metope, concordando con i registri degli edifici, sono datate come degli anni 446-440 a.C. Le metope del lato est del Partenone, sopra l'entrata principale, raffigurano la Gigantomachia (la lotta degli dei dell'Olimpo contro i Giganti). Sul lato ovest, le metope mostrano l'Amazzonomachia (la mitica battaglia degli Ateniesi contro le Amazzoni). Le metope del lato sud — con l'eccezione di 13-20 metope piuttosto problematiche, ormai perdute — mostrano la Centauromachia Tessala. Sul lato nord del Partenone, le metope sono poco conservate, ma l'argomento sembra essere la Guerra di Troia.

Stilisticamente, le metope sopravvissute presentano tracce di stile severo nell'anatomia delle teste, nella limitazione dei movimenti del corpo alle curve e non ai muscoli e nella presenza di vene pronunciate nelle immagini della Centauromachia. Parecchie metope rimangono ancora sull'edificio ma con l'eccezione di quelle del lato nord, che sono seriamente danneggiate. Alcune di esse sono situate al museo dell'Acropoli, altre, più numerose, sono al British Museum, una può essere ammirata al museo del Louvre ed un piccolo ma significativo frammento raffigurante il piede di Artemide è stato conservato per oltre due secoli al museo archeologico di Palermo., prima di essere riportato ad Atene su iniziativa dell'assessore dei Beni Culturali della Sicilia, Alberto Samonà. La Regione Siciliana, con la restituzione del "frammento Fagan" (così definito dal nome del diplomatico britannico che lo portò in Sicilia ai primi dell'800), ha fatto da apripista sul tema delle restituzioni alla Grecia e riacceso il dibattito internazionale sulla necessità di un ritorno ad Atene dei cosiddetti Marmi di Elgin.

Il fregio ionico della cella



Schema generale delle rappresentazioni lungo il fregio:
I Consegna del Peplo - II Schiera degli dèi - III Schiera degli eroi - IV Donne
1 Cavalieri che si preparano per la cavalcata - 2 Cavalieri - 3 Corsa dei carri - 4 Uomini anziani - 5 Musici - 6,7 Portatori di anfore - 8 Capre sacrificali - 9 Bestiame sacrificale - 10 Portatori di tavolette - 11 Bestiame sacrificale - 12 Uomo

Fregio: Atena, a sinistra, ed Efesto assistono alla processione

Il tratto più caratteristico nella decorazione del Partenone è sicuramente il lungo fregio ionico posto lungo le pareti esterne della cella. Si tratta di una caratteristica innovativa, dal momento che il resto dell'edificio è costruito in stile dorico.

L'intero fregio marmoreo è stato scolpito in bassorilievo da Fidia e dai collaboratori della sua bottega. Il fregio continuo era lungo 160 metri di cui ne sopravvivono 130, circa l'80%, dislocati oggi in vari musei europei. La parte mancante ci è nota dai disegni effettuati da Jacques Carrey nel 1674, tredici anni prima che l'esplosione a seguito del bombardamento veneziano sventrasse il tempio.

In una prima semplice lettura, il fregio rappresenta la solenne processione che si teneva ogni quattro anni in occasione delle feste panatenaiche. Sono invece possibili diverse interpretazioni circa il significato della rappresentazione o la sua possibile attribuzione ad un evento storico preciso: c'è chi ipotizza che l'ampio spazio riservato alla rappresentazione della cavalleria sia un esplicito riferimento all'eroismo bellico delle Guerre Persiane; altri hanno ritenuto di riconoscere nei vari personaggi della processione figure rappresentanti la polis aristocratica e arcaica in contrapposizione ad altre che incarnerebbero invece la democrazia dell'Atene classica, in un tentativo di unire passato e presente[9]. Sta di fatto che si tratta della rappresentazione di un avvenimento comunitario, che era legato al culto di Atena e quindi della patria che la dea rappresentava: gli individui di ogni strato della società potevano identificarsi nei personaggi del fregio e riconoscere i vari momenti della cerimonia.

L'intero fregio è stato concepito per essere letto a partire dall'angolo sud-ovest: l'osservatore a partire da questo angolo poteva scegliere se dirigersi verso nord, oppure direttamente verso est. Dall'angolo sud-ovest del fregio prendono il via dunque due processioni che girano attorno alla cella per confluire poi sul lato est (quello dell'ingresso al tempio), al cui centro è rappresentato il gesto della consegna del Peplo alla dea Atena. Al gesto della consegna assiste la schiera degli dei e degli eroi.

Tutte le figure del fregio sono state rappresentate da Fidia in modo idealizzato, come se tutti i personaggi fossero abitanti di una dimensione trascendente di eterna festa. Questo effetto complessivo di aura divina è dato dalla scelta di soggetti giovani, dalle espressioni dei quali non traspare fatica o disagio, nonostante molti siano impegnati in azioni come trasportare anfore o cavalcare, bensì gioia serena e composta.

Frontoni

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Frontoni del Partenone****.*

Pausania, viaggiatore del II secolo, quando visitò l'Acropoli e vide il Partenone, ne descrisse solo i frontoni. Il frontone orientale racconta della nascita di Atena dalla testa di suo padre Zeus, mentre il frontone occidentale narra la disputa che Atena (con il ramo d'ulivo) ebbe con Poseidone (che dall'acqua fa nascere il cavallo) per il possesso di Atene e dell'Attica, ed è costituito da statue a tuttotondo incassate nel timpano. Le statue in particolare non sono distaccate una dall'altra, non hanno una storia a sé propria, ma interagiscono fra di loro, entrano in contatto concatenandosi e sono costruite in una sequenza di *arsi e tesi*, ad ogni movimento concitato ne corrisponde una rilassato e teso (ciò si vede anche nelle vesti delle donne che seguono una ritmo naturale e libero e soprattutto equilibrato). Il lavoro sui frontoni durò dal 438 al 432 a.C.

Il frontone orientale (ricostruzione)

Il gruppo scultoreo del frontone occidentale (ricostruzione)

Dettaglio del frontone orientale

Funzione dell'edificio

Strutturalmente, il Partenone è un edificio unico, nel panorama architettonico classico; originariamente conteneva la notissima statua di Atena di Fidia ed era il luogo di raccoglimento delle offerte votive. Poiché i sacrifici greci si svolgevano sempre su di un altare, posto sempre a cielo aperto (mai all'interno, dove potevano accedere solo i sacerdoti), il Partenone non corrisponde ad alcune delle definizioni moderne di "tempio". Perciò, alcuni studiosi hanno sostenuto che il Partenone venisse utilizzato esclusivamente come tesoreria. Questa opinione, formatasi prima nel tardo XIX secolo e rafforzatasi negli ultimi anni, non è comunque maggioritaria, dato che la maggior parte degli studiosi, pur senza prova empirica alla mano, vede ancora l'edificio nei termini che Walter Burkert ha descritto per i santuari greci, con *temenos*, altare (comunque mai trovato o rilevato) e un tempio con la statua di culto.

Lavori di restauro

L'architetto e archeologo greco Nikolaos Balànos

I primi lavori di restauro di cui si ha traccia furono eseguiti nel 1895 dall'architetto e archeologo greco Nikolaos Balànos, che fu direttore dei restauri dell'Acropoli su cui pubblicò, nel 1938, una monografia[10].

Negli anni 1992-1992 e 2001-2004 il Partenone fu interessato da lavori di restauro atti a perfezionare la conservazione e a sostituire alcuni dei fregi con delle copie. Tra il 2011 e il 2015 i lavori hanno interessato la facciata ovest. Ulteriori lavori previsti tra il 2017 e il 2020 dovrebbero riguardare il tetto del lato ovest e vari ripristini.[11]

Repliche

Il Partenone di Nashville, costruito nel 1897, è una replica delle stesse dimensioni dell'originale Partenone. Dal 1997 è presente all'interno anche la replica della Athena Parthenos.

Replica del Partenone a Nashville, Tennessee (Stati Uniti d'America)

Note

1. ^ Parthenon (http://academic.reed.edu/humanities/110Tech/Parthenon.html). Academic.reed.edu. Retrieved on 4 September 2013.
2. ^ The Parthenon (http://www.ancientgreece.com/s/Parthenon/). Ancientgreece.com. Retrieved on 4 September 2013.
3. ^ Beard, Mary (2010). The Parthenon. Profile Books. p. 118. ISBN 1-84765-063-5.
4. ^ (EN) Henry Liddell e Robert Scott, *παρθένος*, in *A Greek-English Lexicon*, 1940.
5. ^ *Pausanias, Description of Greece, *)attika/, chapter 24, section 4*, su *perseus.tufts.edu*. URL consultato il 15 aprile 2021.
6. ^ Gillian Shepherd, *The Parthenon and the Ara Pacis... and why they are both really weird*, in *Journal of the Classical Association of Victoria*, vol. 29.
7. ^ Nel codice Barb. Lat. 4224 se ne conserva una copia di mano di Giuliano da Sangallo (vedi *Letteratura di viaggio e interessi antiquari* (http://romanizzazione.uniud.it/Pannello%207.pdf) Archiviato (https://web.archive.org/web/20150402183139/http://romanizzazione.uniud.it/Pannello%207.pdf) il 2 aprile 2015 in Internet Archive. di Ludovico Rebaudo).
8. ^ Giulia Bordignon, *"Ornatissimum undique": il Partenone di Ciriaco d'Ancona* (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=368); E.W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles-Berchem, 1960.
9. ^ G.Bejor, M.Castoldi, C.Lambrugo 2008, p.239, 240.
10. ^ Enciclopedia Treccani.it Nikolaos Balanos (http://www.treccani.it/enciclopedia/nikolaos-balanos/)
11. ^ Fonte: pannello informativo presso l'Acropoli (2018).

Bibliografia

- Giorgio Bejor, Marina Castoldi, Claudia Lambrugo, *Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.*, Milano, Mondadori, 2008, ISBN 978-88-88242-91-0.
- Mary Beard, *Il Partenone*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Catharine Titi, *The Parthenon Marbles and International Law*, Springer, 2023, ISBN 978-3-031-26356-9.

Voci correlate

- Atena Parthenos

- Storia del Partenone
- Metope del Partenone
- Frontoni del Partenone
- Assedio di Atene (1687)

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Partenone**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Partenone (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Parthenon?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Partenone*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Partenone*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- (EN) *Partenone*, su *Structurae*.
- (DE) *Partenone*, su *Arachne*.
- *Maquette con la ricostruzione del Partenone*, su *maquettes-historiques.net*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 242092481 (https://viaf.org/viaf/242092481) · LCCN (EN) sh85098340 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85098340) · GND (DE) 4068909-8 (https://d-nb.info/gnd/4068909-8) · BNF (FR) cb11947956g (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11947956g) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11947956g) · J9U (EN, HE) 987007282116405171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007282116405171) · WorldCat Identities (EN) viaf-242092481 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-242092481)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Partenone&oldid=133555497"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 17 mag 2023 alle 23:57.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Ordine ionico

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Questa voce o sezione sull'argomento architettura non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti.

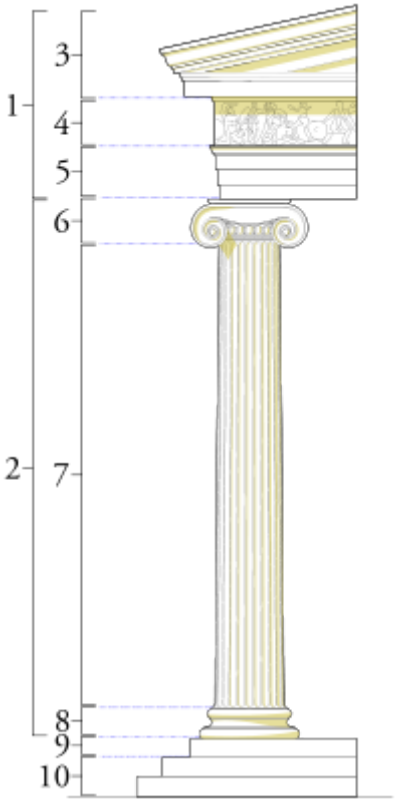
L'**ordine ionico** è il secondo dei tre ordini architettonici classici. Questo ordine assorbe e rielabora motivi orientali; la ricca decorazione orna la struttura architettonica senza appesantirla. Tradizionalmente è riferito al complesso delle tradizioni artistico-culturali riferibili al gruppo etnico degli Ioni, insediati sulle coste dell'Asia Minore (Ionia), a stretto contatto con le culture dell'Oriente.

Lo stile ionico in epoca arcaica non appare ancora così organicamente configurato come quello dorico: esso troverà infatti la sua più valida definizione solo nella successiva epoca classica (per esempio, in alcuni monumenti dell'Acropoli di Atene).[1]

Ad Atene si possono trovare due esempi di ordine ionico di epoca classica: l'Eretteo e il tempio di Atena Nike (entrambi sull'Acropoli).

La fondazione del tempio era in genere in pietra locale ed è chiamata *euthynteria*, su di essa poggiano i gradini di accesso al tempio (crepidoma). A differenza dell'ordine dorico, le colonne ioniche non poggiano direttamente sullo stilobate, ma su una base formata da due elementi (Asia Minore), uno chiamato *toro* di forma convessa, sul quale stava la *scozia* di forma concava. In Grecia abbiamo invece due *tori* con in mezzo la *scozia*. In età romana a quest'ultima "base attica" greca, si aggiungerà la "base composita", con il raddoppio della *scozia* intermedia. Al di sopra della base si ergeva il fusto, di proporzioni più snelle rispetto a quello dell'ordine dorico e privo di rastremazione. Le scanalature erano 24 ed erano separate da listelli, invece che incontrarsi a spigolo acuto come nel fusto dorico, mentre l'altezza poteva arrivare anche a 10 volte il diametro della base.

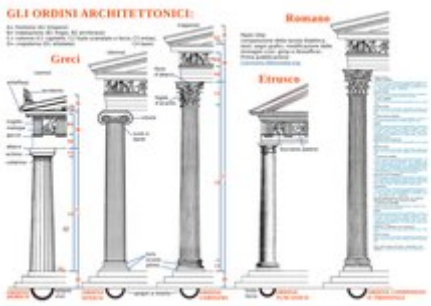
Sulla colonna poggiava il capitello ionico, decorato con volute. Il centro della voluta è detto occhio e può essere decorato. Su di esso l'abaco molto appiattito.



Ordine ionico:
1 - trabeazione
2 - colonna
3 - cornice
4 - fregio
5 - architrave o epistilio
6 - capitello (composto da abaco e volute)
7 - fusto
8 - base
9 - stilobate
10 - stereobate

Sopra il capitello poggia la trabeazione, costituita da un architrave, formato da tre fasce aggettanti l'una su l'altra e con un coronamento decorato da modanature, dal fregio, una fascia continua, spesso decorato con rilievi figurati o vegetali e da una cornice (*geison*) con dentelli, sormontata da una sima (gronda con gocciolatoi per lo scolo dell'acqua piovana dal tetto). Nei templi la cornice sale obliquamente a formare il frontone, che ospita il timpano).

Il problema di questo ordine si pone nel capitello angolare, dato che il capitello ionico presenta le facce diverse: le due facce principali presentano le volute, mentre sui lati queste sono raccordate da un pulvino. Nel tempio dell'Eretteo le facce principali vennero realizzate su due lati contigui, costringendo la voluta sullo spigolo ad un anomalo andamento



Ordine ionico confrontato con gli altri ordini.

Indice

Note
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Note

1. ^ L. Castelfranchi Vegas e E. Cerchiari Necchi, *Arte Greca*, in *Storia dell'arte*, Vol. 1, Signorelli Milano, p. 43.

Voci correlate

- Architettura greca arcaica
- Architettura greca classica
- Tempio di Apollo Epicuro
- Encarpo
- Ordine dorico
- Ordine corinzio
- Ordine eolico

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **ordine ionico (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ionic_order?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *iònico, órdine*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Ordine ionico*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 4002 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=4002) · LCCN (EN) sh85028770 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85028770) · GND (DE) 4162364-2 (https://d-nb.info/gnd/4162364-2) · BNF (FR) cb119655460 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119655460) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119655460) · J9U (EN, HE) 987007284730205171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007284730205171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Ordine_ionico&oldid=133213439"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 apr 2023 alle 16:36.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Scultura greca

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **scultura** è probabilmente l'aspetto più conosciuto dell'arte **greca**. Ciò è dovuto al maggior numero dei reperti archeologici pervenuti ad oggi rispetto, ad esempio, a quelli della pittura che ha una minore resistenza dei materiali impiegati. Tuttavia, solo una piccola parte della produzione scultorea greca è giunta fino a noi. Molti dei capolavori descritti dalla letteratura antica sono ormai perduti, gravemente mutilati, o ci sono noti solo tramite copie di epoca romana. A partire dal Rinascimento, molte sculture sono inoltre state restaurate da artisti moderni, a volte alterando l'aspetto e il significato dell'opera originale.

Prassitele, *Hermes con Dioniso*, metà del IV secolo a.C. circa

Indice

Uso, tecniche e materiali
- Scultura monumentale
- Piccola plastica e "arti minori"

Periodi
- Le origini
- Periodo orientalizzante (dedalico)
- Scultura arcaica
- Periodo severo
- Periodo classico e tardo classico
- Periodo ellenistico

Note

Bibliografia

Altri progetti

Uso, tecniche e materiali

Scultura monumentale

L'arte in Grecia era prevalentemente collegata alle esigenze del culto, almeno nei tempi più antichi, e così anche la scultura, benché non mancassero monumenti commemorativi per le vittorie in battaglia ad esempio. Le grandi realizzazioni artistiche avvenivano per commissione da parte della comunità religiosa o statale, tuttavia in Grecia il privato cittadino, che concepiva l'arte come offerta in onore degli dei o dei defunti, poteva investire le proprie pur modeste risorse per dedicare opere nei santuari mentre nelle civiltà orientali l'iniziativa dei privati nel campo dell'arte rimase del tutto sconosciuta. Le statue testimoniavano

della continua presenza del devoto, benché slegate da ogni riferimento personale restando concepite secondo una tipologia astratta, quella del kouros o della kore.[1] I temi erano gli stessi che venivano svolti nelle altre arti, la figura umana, il mito e le scene di vita quotidiana mentre la rappresentazione delle battaglie storiche avveniva in prevalenza tramite i racconti mitici e solo raramente in modo diretto, come invece avveniva presso egizi ed assiri. I materiali più usati erano la pietra (marmo o calcare), il bronzo, il legno, la terracotta, ecc.

Nei periodi più antichi le sculture in pietra erano eseguite con la diretta scalpellatura; gli strumenti impiegati erano la subbia, il trapano e i vari scalpelli, tutti azionati con la mazzuola. Il trasporto dei blocchi di pietra era problematico e dispendioso quindi le statue monumentali erano tagliate nella loro forma approssimativa nelle cave dove venivano abbandonate se mostravano rischi di frattura e dove sono rimaste fino ai nostri giorni.[2] Teste e braccia, se non aderivano al corpo, erano scolpite separatamente e unite in seguito con cavicchi di metallo e cunei di pietra, di solito annegati nel piombo fuso, mentre i pezzi più piccoli potevano essere attaccati con cemento. Queste sculture erano sempre dipinte essendo il colore un aspetto della realtà fenomenica come ogni altro e oltre ad essere colorate le statue erano impreziosite con l'aggiunta di accessori di diverso materiale: si inserivano occhi di pietra colorata, pasta vitrea o avorio; riccioli di metallo, diademi, orecchini e collane; lance, spade, redini e briglie; materiale per lo più perduto e di cui resta traccia nei fori di sostegno.

Con l'aumento delle dimensioni delle opere, durante il VII secolo a.C., le statue bronzee cominciarono ad essere prodotte con la tecnica della fusione cava che fin da tempi antichissimi era stata praticata in Egitto e che si diffuse nel corso del VI secolo a.C. Furono usate sia la tecnica a cera persa sia quella a matrice insabbiata. In quest'ultimo procedimento la figura era di solito realizzata in sezioni, il modello era di legno invece che di cera e veniva affondato in un recipiente colmo di sabbia umida dove lasciava l'impronta per la fusione. Contrariamente a quanto avveniva per la statuaria in pietra, ai bronzi veniva lasciato il colore naturale, ma come si è visto, illuminato coloristicamente da inserti in altro materiale.

Statue in terracotta e rilievi di grande dimensione sono stati trovati a Cipro, in Etruria, in Sicilia e nell'Italia meridionale dove il marmo era scarso. Nel periodo più antico le statue di terracotta erano formate con rotoli di argilla a formare le pareti esterne; per prevenire la deformazione e il restringimento durante la cottura, l'argilla era unita a sabbia e a pezzi di argilla cotta. In epoca ellenistica e romana fu più comune l'uso dello stampo.

Soltanto a metà del XX secolo ritrovamenti archeologici hanno svelato il procedimento della tecnica crisoelefantina.

Piccola plastica e "arti minori"

Per gli oggetti d'arte di piccole dimensioni i greci usarono, oltre ai materiali già citati, avorio, osso, oro, argento; molti degli oggetti che ci sono giunti isolati e scollegati erano in origine parti decorative di tripodi, vasi, specchi ed altri utensili e in questi casi presentano solitamente dei fori attraverso cui venivano collegati agli oggetti a cui appartenevano; altre volte erano offerte nei santuari e potevano presentare ganci per essere appesi. Molte statuette ci sono giunte poiché venivano ammassate nei fossati di scarico nei santuari, probabilmente per far posto a nuovi *ex voto*, dove sono rimaste seppellite sino ai nostri giorni.

Gli oggetti di metallo di piccole dimensioni venivano ottenuti per lo più tramite fusione solida, meno laboriosa di quella cava. Le statuette erano fuse insieme alle proprie basi o avevano perni in fondo alle gambe che permettevano di inserirle nelle basi corrispondenti. Il metallo preferito dai greci per la fabbricazione di oggetti decorativi era il bronzo in differenti leghe, seguito dall'argento e dall'oro. Negli inventari dei templi greci, i vasi e gli utensili di argento e bronzo appaiono costantemente catalogati, ma gli oggetti più preziosi divenivano ovviamente bottino di guerra e non sono giunti sino a noi. Gli scavi nei santuari hanno restituito soprattutto armature, parti di finimenti e arredi domestici vari, con motivi decorativi

a sbalzo, graffiti o a tutto tondo. Le tecniche usate erano diverse: nel *repoussé* un foglio di metallo posto su un fondo di bitume solido era ribattuto sia nel diritto sia nel rovescio, nella martellatura il foglio di metallo veniva battuto dal rovescio in uno stampo in cui era scavato il modello, nella punzonatura la figura del conio era pressata direttamente sul metallo. Le incisioni avvenivano con strumenti di varia forma a seconda del disegno che si desiderava ottenere; era usato anche l'intarsio con pietre colorate, vetro, avorio, o altri metalli sempre allo scopo di ottenere effetti di policromia.

Corinto, due fanciulle che giocano a Ephedrismos, fine IV-inizio III sec. ac., terracotta

Nella antica Grecia le gemme incise venivano usate dai ceti abbienti come sigilli o segni di identificazione, a volte anche ufficialmente per cui il loro uso può essere menzionato nelle iscrizioni. Negli elenchi dei tesori dei templi del V e del IV secolo a.C., per esempio del *Partenone*, le gemme sono ricordate tra le offerte votive.

Il materiale preferito dai greci per la produzione dei gioielli era l'oro, ricavato dai greti dei fiumi dell'Asia Minore, della Tracia e della Russia. Le possibilità di lavorazione erano molte: modellazione, fusione, repoussé, incisione, granulazione, filigrana, agemina e cesello, tecniche apprese probabilmente dai gioiellieri dell'Egitto e della Mesopotamia. Anche l'argento venne largamente utilizzato e l'elettro, una lega naturale di oro e argento assai usata nella gioielleria dell'epoca arcaica. Materiali meno preziosi come bronzo, ferro, piombo e terracotta venivano usati per anelli e braccialetti posti nelle tombe in sostituzione degli oggetti preziosi. Fonti primarie sono ovviamente i pezzi trovati nelle tombe e nei santuari, ma hanno fornito altri utili particolari le iscrizioni, come gli inventari dei templi o gli atti sacerdotali che sono riaffiorati dagli scavi; era infatti consuetudine rituale offrire agli dei ornamenti preziosi e oggetti in oro e argento anche quando, in tempi relativamente poveri come nella Grecia continentale dell'epoca arcaica, simili oggetti non venivano indossati. Inoltre nell'antichità i templi servivano spesso da tesori e vi erano custoditi oggetti preziosi che potevano essere fusi in epoche di emergenza. Analogamente agli altri settori dell'arte, anche i gioielli greci mutano attraverso i vari periodi: dapprima le figure antropomorfe e zoomorfe compaiono in forma schematizzata, poi secondo tipi convenzionali, infine in modo maggiormente naturalistico; allo stesso modo variano le composizioni che da semplici assumono col tempo maggiore complessità.[3]

Periodi

Tradizionalmente si distinguono nella scultura greca cinque periodi:

1. il periodo dedalico (VII secolo a.C.)
2. il periodo arcaico (VI secolo a.C., fino al 480 a.C., distruzione da parte dei Persiani delle mura dell'Acropoli di Atene)
3. il periodo severo (480-450 a.C. circa), rappresentato da scultori quali Mirone
4. il periodo classico (V secolo a.C., fino al 323 a.C., morte di Alessandro Magno), rappresentato da Policleto, Fidia, Prassitele, Skopas e Lisippo
5. il periodo ellenistico (dalla morte di Alessandro Magno nel 323 a.C. alla conquista romana del 146 a.C.)

La scultura presenta caratterizzazioni regionali progressivamente meno accentuate: benché realizzate soprattutto nella Grecia continentale, le opere arcaiche e soprattutto classiche si sono ampiamente diffuse per le vie del commercio marittimo nei secoli successivi. In epoca ellenistica le opere sono invece spesso prodotte ed utilizzate localmente, con la creazione di diverse scuole regionali.

Statuetta di cavallo (Olimpia), 740 a.C., bronzo, h 8,7 cm, Museo del Louvre Br 86.

Le origini

Della plastica che risale all'arte geometrica ci restano statuette in bronzo a fusione solida che rappresentano figure umane o animali (cavalli, buoi, cervi, uccelli, ecc.). Appartengono all'VIII secolo a.C. le figure in azione, i gruppi, i guerrieri all'assalto e gli aurighi, ma anche le figure di suonatori e di artigiani.[4] Un discreto numero di bronzetti che ripropongono la tipologia del guerriero, a volte a cavallo o su carro da guerra, proviene dal santuario di Olimpia ed è oggi conservato al Museo archeologico locale. Al Metropolitan Museum of Art di New York si trova invece un gruppo bronzeo (metà dell'VIII secolo a.C., h 11 cm) per il quale è stata proposta la lettura di una lotta tra Zeus e un Titano (il gruppo comprende una figura umana e una figura metà uomo e metà cavallo): la commistione delle nature starebbe già in quest'epoca ad indicare i primigeni nemici degli dei e dell'ordine.[5] Nei Musei Statali di Berlino si trova un cavallo, sempre appartenente all'VIII secolo a.C., che in particolar modo, tra tanti altri esempi simili, mostra il raggiungimento di una struttura quasi organica ma del tutto arbitraria rispetto alla reale morfologia equina: forme arrotondate delle membra, corpo filiforme e giunture aguzze.[6] Tra le opere di maggiore importanza un bronzetto rappresentante Apollo o Ares proveniente dall'Acropoli di Atene (altezza 20 cm, conservato nel Museo archeologico nazionale di Atene, 6613), con arti tubolari e torso triangolare, con vita sottile e testa con grandi occhi spalancati.[7]

Statuetta campaniforme (Tebe), VII secolo a.C., terracotta, h 39,5 cm, Museo del Louvre CA 573.

L'argilla fu largamente usata dai greci per le piccole statuette votive dipinte. Già comuni nell'epoca micenea, se ne trovano in abbondanza a partire dall'VIII secolo a.C. divenendo una delle produzioni costanti nel mondo greco, dove l'argilla era largamente reperibile. Le terrecotte del periodo geometrico e di quello immediatamente successivo, trovate nelle tombe e nei santuari, hanno le stesse forme schematizzate degli altri prodotti dello stesso periodo e mostrano scarsissima attenzione per gli elementi strutturali anatomici; per lo più modellate a mano, alcune hanno la testa ricavata da una matrice, o sono interamente eseguite a stampo; cavalli, cavalieri e uccelli sono i motivi prevalenti; talvolta servivano come anse sui coperchi dei vasi o come elementi decorativi per altri oggetti d'uso o votivi. Il capolavoro della plastica fittile proto-geometrica è una statuetta a forma di centauro, rinvenuta in una tomba, datata tra X e IX secolo a.C., di Xeropolis (Lefkandi) nell'isola di Eubea. Il corpo equino è un cilindro cavo orizzontale modellato al tornio e decorato con motivi geometrici dipinti. Si tratta di un centauro e probabilmente brandiva un ramo o un albero, l'arma tipica della specie. Potrebbe trattarsi di Chirone, il saggio precettore degli eroi (la mano destra del centauro ha sei dita, segno di saggezza nell'antichità); reca un taglio al ginocchio sinistro, una ferita subita in battaglia, o un rimando ad Eracle che nella leggenda ferisce per sbaglio al ginocchio Chirone.[8] Appartengono al periodo geometrico le figurine provenienti dalla Beozia con corpi a forma di campana, lunghi colli e teste appiattite: il corpo era modellato al tornio ma il resto della figura veniva plasmato a mano e le vesti potevano recare dipinti motivi ornamentali, uccelli o altri animali[9]. Altri esempi di piccola plastica

in terracotta sono due teste fittili, un guerriero[10] e un personaggio femminile, provenienti da Amicle (Sparta) conservate nel Museo archeologico nazionale di Atene, che mostrano affinità con i bronzetti ateniesi e testimoniano dell'influenza artistica di Atene sul Peloponneso in questo periodo.

In avorio furono realizzate quattro piccole figure femminili nude rinvenute in una tomba del Dipylon ad Atene (ora nel Museo archeologico nazionale), datate intorno alla metà dell'VIII secolo a.C. Traggono ispirazione da modelli orientali, ma il modellato morbido del corpo, la cura nella descrizione dei particolari, come le ciocche di capelli sulla schiena, sono innovazioni ateniesi[11].

Le gemme greche servivano soprattutto come sigilli o marchi di identificazione e in epoca geometrica riflettono il carattere ancora primitivo di questa civiltà e la cesura per quanto riguarda i rapporti con la cultura micenea: rappresentazioni vivaci e naturalistiche nella glittica micenea lavorate al tornio su pietre dure, disegni lineari lavorati a mano sulla steatite tenera nelle gemme greche. La forma dei grani poteva essere conica, a cupola, angolare e arrotondata come in Siria, oppure a cilindro. Erano tutti perforati per essere portati sospesi a un filo. Solo durante l'VIII secolo a.C., cominciano ad apparire figure umane, animali o vegetali, ma sempre in forme schematizzate.[12]

Relativamente pochi sono i pezzi di gioielleria appartenenti a questo periodo che sono stati trovati negli scavi dell'Attica, del Peloponneso e di altre località greche. Si tratta per lo più di strisce di metallo con elementi decorativi a sbalzo, fibule con motivi ornamentali incisi, spilloni e collane dotate di pendagli di forma elementare[13].

Periodo orientalizzante (dedalico)

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Scultura dedalica*** *e* ***Periodo orientalizzante****.*

Perseo e la Gorgone, dettaglio di un pithos orientalizzante a rilievo (Tebe). Terracotta stampata e incisa, arte cicladica, metà del VII secolo a.C., h 151 cm. Parigi, Louvre CA795

Con il termine orientalizzante si indica un periodo dell'arte greca, successivo a quello geometrico, caratterizzato da un intensificarsi dei rapporti con l'oriente e dell'influenza orientale, i quali si manifestano con l'importazione e la rielaborazione locale di oggetti, materiali e tecniche dalle quali scaturisce infine un nuovo corso dell'arte greca in ogni sua manifestazione, dalla toreutica alla ceramica. In questo secolo di grandi trasformazioni, il VII a.C., la scultura propriamente detta dedalica corrisponde all'ultima fase, quella che vede in Grecia la nascita dell'arte monumentale. Col dedalico si sostituiscono alle forme esuberanti del primo periodo orientalizzante, un sistema di proporzioni e una nuova concezione unitaria della forma.

Plinio attribuisce al sicionio Butades l'invenzione del rilievo in terracotta; egli avrebbe per primo decorato con tali rilievi la terminazione delle tegole (*Nat. hist.*, XXXV, 151); le prime antefisse in terracotta comparvero intorno al 650 a.C., decorate a rilievo e dipinte con protomi femminili, mentre metope e sime venivano dipinte. Decorazioni in terracotta dipinta occuparono nella stessa epoca lo spazio triangolare dei frontoni, con lastre che nel secolo successivo inizieranno ad essere realizzate in pietra. Esempi di queste decorazioni plastiche e pittoriche sono le antefisse e le metope dipinte, opere di maestranze corinzie, provenienti dal Tempio di Apollo a Thermos e dal santuario di Calidone (entrambe in Etolia), ora al Museo archeologico nazionale di Atene, datate intorno al 630-620 a.C.

In Beozia si continuarono a produrre statuine in terracotta: carri e cavalli, contadini e aratri. Alla fine dell'VIII secolo a.C. era comparsa la tecnica delle matrici, importata dall'oriente, e nel secolo seguente si assistette ad una vasta produzione di oggetti a stampo, in particolare a Gortyna (Creta) e a Corinto. Da Creta provengono numerose tavolette di terracotta (pinax) con immagini di guerrieri e divinità femminili; si trovano anche gruppi mitologici e tra i più noti è il pinax, rinvenuto nel tempio di Atena a Gortyna, rappresentante l'uccisione di Agamennone da parte di Clitennestra ed Egisto (seconda metà del VII secolo a.C., h 8 cm, al Museo archeologico di Iraklio): una scena rappresentata con grande efficacia drammatica attraverso la sapiente disposizione dei personaggi nello spazio.[14] Anche i pithoi presentano di frequente decorazioni figurate a rilievo.[15]

Rappresentazioni a rilievo e protomi fuse venivano applicate sui grandi recipienti in bronzo e rilievi figurati su lamine metalliche ornavano i grandi donari nei santuari. Tipici esempi di arte orientalizzante sono gli scudi (circa 700 a.C.) trovati a Creta, decorati con rilievi a sbalzo di mostri e animali. Tra le armature rinvenute nei diversi santuari della Grecia appartiene a questo periodo il retro di un pettorale trovato ad Olimpia (chiamato *Corazza Crow*, seconda metà del VII secolo a.C., h 37 cm, Museo archeologico nazionale di Atene): reca incisioni di animali e mostri oltre a una scena di gruppo che è stata identificata come un incontro tra Zeus e Apollo.[16] Teste di grifone sono state rinvenute in modo diffuso: l'animale fantastico di origine orientale viene sottoposto in territorio greco alle leggi organiche cui vengono sottoposti cavalli e altri animali domestici; tra le varie serie gli esemplari argivi sembrano distinguersi per questa nitidezza e incisività formale.[17]

L'influenza orientale si avverte anche nella produzione delle gemme incise; mentre nel Peloponneso si diffonde l'uso dei sigilli in avorio, nelle isole il *revival* miceneo conduce a forme più arrotondate e alle stesse tecniche micenee come la lavorazione al tornio delle pietre dure.[18] Sempre nella Grecia insulare e orientale sono frequenti le piastre d'oro e d'argento, probabili elementi appartenenti a collane o altri gioielli, decorate a sbalzo con immagini di centauri o con temi legati alla Potnia Theron. Frequenti nelle isole anche le rosette di elettro e argento finemente lavorate con al centro una testa di grifone, o altri elementi figurativi. Il tema del grifone torna negli orecchini provenienti da Rodi e da Milo.[19]

Le botteghe dei santuari proseguono inoltre la produzione di piccole sculture in avorio, uno dei materiali importati dall'oriente insieme alla sua tecnica di lavorazione, che venivano spesso utilizzate come decorazione per oggetti e mobili.

Scultura arcaica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scultura greca arcaica****.*

In quest'epoca la produzione più abbondante è quella dei *kouroi* ("ragazzi") e delle *korai* ("fanciulle"), figure umane giovanili, rispettivamente maschili e femminili, al culmine dello sviluppo intellettuale e fisico, non ancora toccato dalla decadenza. Le forme e le movenze del corpo sono semplificate e ridotte, le statue sono stanti (in piedi), spesso a grandezza naturale o quasi naturale, con una gamba avanzata (generalmente la sinistra) ad indicare il movimento, ma ancora irrigidite in posa ieratica e con il tipico sorriso arcaico. La nudità deriva probabilmente dalla consuetudine degli atleti di gareggiare nudi. Le statue potevano essere poste in un santuario, dono della comunità o di un privato alla divinità, potevano rappresentare il dio stesso, il dedicante, o soltanto un'immagine umana bella e perfetta; potevano essere poste in una tomba e potevano essere immagini del defunto benché spersonalizzate; anche i vecchi potevano avere nella loro sepoltura un kouros, ne abbiamo fonti epigrafiche[20].

Venivano utilizzati il marmo pario o la pietra locale o, ancora, la terracotta: le tecniche di fusione del bronzo, infatti, non consentivano ancora la realizzazione di statue di grandi dimensioni. Le opere erano nella maggior parte dipinte, anche a colori vivaci, in contrasto con l'aspetto candido che hanno attualmente dopo la perdita dei pigmenti e che ha formato l'estetica neoclassica.

Della scultura arcaica si è soliti distinguere alcune correnti in rapporto alle varie zone della Grecia antica: la dorica, l'attica e la ionica. La prima che scolpisce corpi massicci, simmetrici, schematizzati, a volte tozzi, la seconda più slanciata ed elegante, che si qualifica per una maggiore attenzione alla linea e alle vibrazioni luministiche, la terza che infine sintetizza le due precedenti ricerche stilistiche, esprimendo un naturalismo intento a mettere in rapporto la statua con lo spazio circostante.

Il *Moscoforo*. Atene, Museo dell'Acropoli

Un aspetto importante della scultura arcaica consiste nello sviluppo della decorazione architettonica che riguarda frontoni, metope e fregi e che procede di pari passo con i progressi effettuati dalla civiltà greca nell'ambito dell'architettura religiosa. Un altro grande ambito produttivo e particolarmente collegato agli aspetti sociali e politici del momento è quello delle stele funerarie, costituito da lastre decorate a rilievo o colonne sormontate da figure simboliche come le sfingi o da più semplici palmette. Alcuni dei nomi dei grandi scultori del periodo ci sono stati tramandati dalle fonti o ci hanno lasciato le loro firme sulle basi delle loro opere. Dalla Ionia e dalle Cicladi giungono i nomi di Geneleos di Samo e Archermos di Chio, a Rhoikos e Teodoro, scultori e architetti, la tradizione assegna l'introduzione nella bronzistica greca della tecnica a cera persa. Figura di collegamento tra la Grecia orientale e l'Attica è Aristion di Paros, mentre scultori pienamente attici furono Endoios e Antenore.

Periodo severo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Stile severo****.*

Bronzi di Riace

Verso la fine del VI secolo a.C. si diffonde a partire dal Peloponneso uno stile che anticipa quello del periodo detto classico, e che viene definito *severo* o *protoclassico*. Esso contempla, tra l'altro, il definitivo superamento della tradizione arcaica secondo la quale il volto era costantemente atteggiato in un sorriso; grazie agli avanzamenti nella conoscenza della struttura anatomica umana, la testa diveniva tendenzialmente sferica, il volto tondeggiante e, di conseguenza, gli occhi e la bocca trovavano le giuste proporzioni e collocazioni. Diveniva possibile a partire dalle nuove possibilità tecniche atteggiare i volti all'espressione richiesta, avvicinando, anche in questo senso, la scultura ad una rappresentazione maggiormente naturalistica. La massa muscolare si distribuiva armoniosamente nella struttura corporea, spalle e busto si allargavano e si arrotondavano accrescendo la sensazione della potenza muscolare. L'arcata epigastrica si rilevava ad arco di cerchio, si assottigliavano le ginocchia e si slanciava l'insieme della figura.

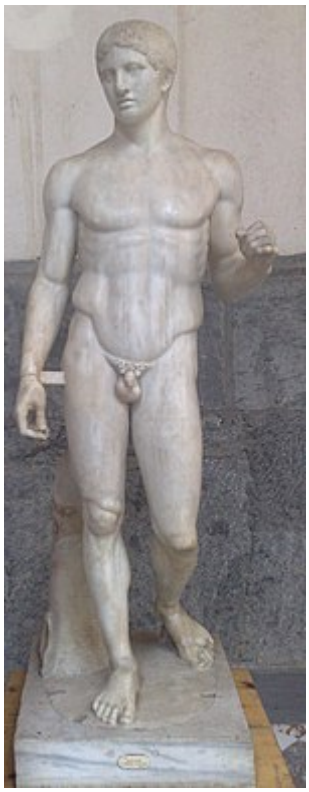
Il materiale più usato per le sculture di questo periodo fu il bronzo, che implicava l'impiego di una tecnica adatta all'attitudine sperimentale dei maestri protoclassici. Le figure venivano prima modellate in argilla, concedendo una libera creazione e manipolazione dell'opera, poi venivano rivestite con uno strato di cera; quest'ultimo veniva nuovamente ricoperto di argilla per creare lo stampo dove poi andava colato il bronzo fuso (tecnica di fusione a cera persa).

I grandi bronzi del periodo severo sopravvissuti alla distruzione per il reimpiego del materiale sono: l'*Auriga di Delfi*, la testa proveniente da Cipro, già appartenente al Duca di Devonshire, e nota come *Apollo Chatsworth*, il *Cronide*, ritrovato in mare presso il Capo Artemision[21] e almeno uno dei noti *Bronzi di Riace*. Sempre in bronzo, ma note solo tramite copie marmoree di età romana, erano le opere di Mirone

quali il *Discobolo* e l'*Athena e Marsia*[22], che esemplificano gli esperimenti e le ricerche legate al movimento della figura, che acquisiva in questi anni l'aspetto di un movimento congelato nel tempo: si vedano anche il *gruppo dei Tirannicidi*, i frontoni di Egina e il frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia.

Periodo classico e tardo classico

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scultura greca classica***.



Doriforo. Copia di epoca romana da originale bronzeo della metà del V secolo a.C. attribuito a Policleto. Napoli, Museo archeologico nazionale 6011.

L'immagine della scultura del periodo classico che emerge alla metà del V secolo a.C. è esemplificata dalla decorazione scultorea del Partenone e dalle sculture di Policleto. La conoscenza dell'anatomia del corpo e la competenza tecnica permettono ormai agli scultori, che conosciamo quasi tutti per nome, di raffigurare dei ed eroi in pose più naturali e variate rispetto ai periodi precedenti. La maestria tecnica fa della scultura del V secolo la vetta più alta dell'estetica classica, che proseguirà nel secolo successivo, fino all'apertura verso nuove problematiche da parte di Lisippo.

Policleto, del quale possediamo solo copie, fissa in un trattato, anch'esso perduto, intitolato Kanon (canone), una regola per le proporzioni armoniose delle varie parti del corpo (Doriforo, Diadumeno).

Inizia la costruzione delle statue di culto monumentali e crisoelefantine, ossia rivestite di oro ed avorio, come la statua di Zeus a Olimpia (una delle sette meraviglie del mondo) nell'omonimo tempio o quella di *Atena Parthenos* nel Partenone, entrambe eseguite da Fidia. Nelle celebri sculture del Partenone l'artista crea un vero e proprio poema epico, tutte le parti hanno un chiaro nesso tematico e una continuità plastica senza precedenti. Dall'umanità contemporanea della processione, nel fregio ionico, all'umanità eroica del mito nelle metope, alla divinità nei frontoni. Il culmine è raggiunto proprio nelle divinità raffigurate sul frontone orientale che hanno vesti con fitto e ricco panneggio reso in modo estremamente naturalistico ("panneggio bagnato").

Dopo Fidia e il periodo postifidiaco, all'interno del quale si comprendono gli allievi e collaboratori di Fidia quali Alcamene, Agoracrito e Cresila, oltre ad altri artisti educati in ambiente differente come Demetrio, Callimaco e Peonio di Mende, si verifica un periodo di transizione esemplificato da figure come Cefisodoto il Vecchio, scultore di grande rilievo che si ritiene generalmente padre di Prassitele, e Timoteo.

Durante il periodo tardo classico (380-325 a.C.), la perdita di potere e ricchezza seguita alla sconfitta nella guerra del Peloponneso, non impedì ad Atene di continuare ad essere un importante centro culturale e artistico. Gli artisti tuttavia divengono in questo periodo grandi viaggiatori, chiamati dai poteri pubblici di piccole cittadine in crescita economica, o da ricchi cittadini privati. Lo scultore da sempre più acclamato del IV secolo a.C. è Prassitele e al suo fianco si pone Lisippo, l'artista preferito di Alessandro Magno, fautore di importanti innovazioni nel sistema proporzionale e nel rapporto tra la figura e lo spazio, che portarono alla rottura definitiva con l'arte classica e impostarono le nuove problematiche intraprese dall'arte ellenistica. Con Lisippo le proporzioni dei corpi si allungano e affinano e la naturalezza delle posizioni si accentua. Altri scultori importanti del periodo furono Skopas, Briasside, Leocare, grande scultore e bronzista che

lavorò per Filippo II e per la dinastia macedone. Il più importante monumento del IV secolo a.C. fu senza dubbio il Mausoleo di Alicarnasso, ma nello sviluppo della scultura greca ebbero uguale importanza il tempio di Asclepio a Epidauro e il tempio di Atena Alea a Tegea.

Periodo ellenistico

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scultura ellenistica***.

Torso Belvedere. Museo Pio-Clementino 1192.

La scultura del periodo ellenistico si distingue dal periodo precedente nelle sue manifestazioni più creative con un deciso rinnovamento formale, tematico e contenutistico. Essa non è più riservata a templi e santuari o a celebrazioni pubbliche, ma entra anche in ambito privato, come ricca e prestigiosa decorazione, si vedano ad esempio i ritrovamenti nelle case private di Delo. Viene ricercata la novità nei soggetti e si attinge a raffigurazioni realistiche o di vita quotidiana (la vecchia ubriaca, il fanciullo che gioca con l'oca), trattate con abilità tecnica consumata e rese virtuosistiche dei panneggi.

La scultura propriamente ellenistica si data dal secondo decennio del III secolo a.C., mentre i decenni precedenti, a partire dalla morte di Alessandro Magno sono dominati dai seguaci e dalle scuole di Skopas, Lisippo e Prassitele.[23] Gli allievi di Lisippo in particolare portando avanti la nuova estetica del maestro ebbero grande importanza per l'elaborazione degli aspetti più innovativi della scultura dei nuovi centri artistici; tra le figure più importanti in questo ambito troviamo Eutichide e Carete di Lindo. La fase del medio ellenismo, dalla metà del III secolo a.C. alla metà del II, vede il sorgere dei nuovi centri di elaborazione culturale: Rodi, Alessandria e Pergamo. Quest'ultimo in particolare si caratterizza per la propaganda politica degli Attalidi, attuata attraverso il lavoro di artisti, filosofi e scienziati attratti alla corte pergamena. Tra i nomi più noti del periodo troviamo Epigono a Pergamo e Damofonte ad Atene. L'ultimo periodo ellenistico, dalla metà del I secolo a.C. all'epoca di Augusto, vede l'affermarsi del classicismo, chiamato talvolta neoatticismo, e del neoellenismo, con la riproposizione, talvolta rielaborazione, di opere del periodo classico e delle precedenti fasi ellenistiche, soprattutto in seguito alla domanda proveniente da committenti romani. Uno dei più noti classicisti è Pasitele.

L'abilità tecnica raggiunta viene sfruttata fino ad esiti stilistici caratterizzati da pose tormentate, complesse, e composizioni virtuosistiche, quali il celebre Laocoonte e il noto torso del Belvedere dei Musei Vaticani. Sono queste opere, quelle delle ultime fasi ellenistiche, che saranno ammirate e studiate nel Rinascimento e alle quali si ispirerà Michelangelo. Anche le espressioni dei volti si fanno passionali e tormentate e si hanno con quelli dei sovrani ellenistici, i primi ritratti.

Note

1. ^ Bianchi Bandinelli 1986, p. 28.
2. ^ Per un esempio delle problematiche relative a sbozzatura e trasporto delle sculture monumentali cfr. Bernard Ashmole, «The Temple of Zeus at Olympia. The Project and its Fullfilment», in *Architect and sculptor in classical Greece*, New York, New York University, 1972.
3. ^ Richter 1969, *passim.*
4. ^ Richter 1969, pp. 93-94.

5. ^ New York, Metropolitan Museum of art, *Bronze man and centaur, 17.190.2072*, su *metmuseum.org*. URL consultato il 25 febbraio 2012.
6. ^ Bianchi Bandinelli 1986, schede 12-15.
7. ^ Bianchi Bandinelli 1986, scheda 112.
8. ^ Hurwit 1985, pp. 60-61.
9. ^ Richter 1969, pp. 114-115.
10. ^ Bianchi Bandinelli 1986, scheda 110.
11. ^ Bianchi Bandinelli 1986, scheda 129.
12. ^ Richter 1969, pp. 123-124.
13. ^ Richter 1969, pp. 139-140.
14. ^ Bianchi Bandinelli 1986, scheda 43.
15. ^ Bianchi Bandinelli 1986, schede 62-65.
16. ^ Bianchi Bandinelli 1986, scheda 39.
17. ^ Bianchi Bandinelli 1986, scheda 121.
18. ^ Richter 1969, pp. 124-125.
19. ^ Richter 1969, pp. 139-141.
20. ^ Homann-Wedeking 1967, pp. 60-66.
21. ^ Bianchi Bandinelli 1986, p. 29.
22. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 60-63.
23. ^ Giuliano 1987, p. 986.

Bibliografia

- Ernst Homann-Wedeking, *Grecia arcaica*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Jean Charbonneaux, Roland Martin; François Villard, *La Grecia arcaica : (620-480 a.C.)*, Milano, Rizzoli, 1978. ISBN non esistente
- Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969.
- W. Fuchs, *Storia della scultura greca*, Milano, Rusconi 1982
- (EN) Jeffrey Mark Hurwit, *The art and culture of early Greece : 1100-480 b.C.*, London, Cornell University Press, 1985, ISBN 0-8014-1767-8.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9.
- Antonio Giuliano, *Arte greca : Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, Il saggiatore, 1987.
- Carlo Bertelli, Antonella Coralini; Andrea Gatti, *La storia dell'arte : dalle origini all'età carolingia*, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2010, ISBN 978-88-424-4664-4.
- (EN) Michael Gagarin, Elaine Fantham, *The Oxford encyclopedia of ancient Greece and Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2010, ISBN 978-0-19-517072-6.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **scultura greca (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Greek_sculptures?uselang=it)**

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 12324 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=12324) · LCCN (EN) sh85119089 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85119089) · BNE (ES) XX528101 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX528101) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX528101) · BNF (FR) cb11933245q (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11933245q) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11933245q) · J9U (EN, HE) 987007565754505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007565754505171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scultura_greca&oldid=132828348"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 3 apr 2023 alle 12:57.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono

applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Scultura greca arcaica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **scultura greca arcaica** si sviluppò nel mondo ellenico tra il VI secolo a.C. e il 480 a.C., anno in cui venne distrutta l'Acropoli di Atene dai Persiani. Nella fase arcaica sono presenti tre scuole: scuola dorica nel Peloponneso, scuola ionica nelle isole del mar Egeo e nell'Asia Minore meridionale e la scuola Attica nella regione e città di Atene.

Il *Moscoforo*

Indice

Sviluppo storico
- Cleobi e Bitone
- Kouroi e Korai
- Correnti
- Frontoni templari

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Sviluppo storico

Kleobis e Biton

Cleobi e Bitone

Al 585 a.C. circa risalgono le due statue di *Kleobis e Biton*, raffiguranti due giovani eroi che si sacrificarono, presso il santuario di Delfi, in onore di Hera. Si tratta di due sculture legate al gusto più arcaico, tipico dei Dori, ai quali si contrapposero le altre scuole (ionica, dell'Asia Minore e delle isole o cicladica e attica). I soggetti rappresentati sono uomini, non monarchi divinizzati come nelle precedenti culture mediterranee; la figura umana all'inizio del VI secolo a.C. aveva quindi già assunto il valore nodale dell'arte greca, quale "misura di tutte le cose", dotata di razionalità e al centro dell'universo. I due eroi sono raffigurati eretti e completamente nudi. L'uso di raffigurare personaggi nudi risale forse all'abitudine degli atleti, fin dal periodo arcaico, di gareggiare senza vesti; certamente indicava una situazione eccezionale, astraente rispetto

alla quotidianità. Le membra del *Kleobis* in particolare hanno una straordinaria robustezza, con un'anatomia possente che ricorda blocchi di pietra accostati[1].

Kouroi e Korai

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Kouros*** *e* ***Kore (scultura)****.*

In quest'epoca la produzione più abbondante è quella dei *kouroi* ("ragazzi") e delle *korai* ("fanciulle"), figure umane giovanili, rispettivamente maschili e femminili, al culmine dello sviluppo intellettuale e fisico, non ancora toccato dalla decadenza. Se è chiaro che esse fossero destinate all'ambito religioso, l'esatta funzione di queste statue non era univoca e variava nei diversi ambiti geografici: erano rappresentazioni di divinità (derivate dallo *xòanon* il simulacro ligneo nei templi più antichi), di offerenti, di protettori di un defunto, o magari di atleti: anche questi ultimi infatti celebravano competizioni sportive in onore degli dei[1]. Le statue potevano essere poste in un santuario, dono della comunità o di un privato alla divinità, potevano rappresentare il dio stesso, il dedicante, o soltanto un'immagine umana bella e perfetta; potevano essere poste in una tomba e potevano essere immagini del defunto benché spersonalizzate; anche i vecchi potevano avere nella loro sepoltura un kouros, ne abbiamo fonti epigrafiche.[2]

Le forme e le movenze del corpo sono semplificate e ridotte, le statue sono stanti (in piedi), spesso a grandezza naturale o quasi naturale, con una gamba avanzata (generalmente la sinistra) ad indicare il movimento, ma ancora irrigidite in posa ieratica e con il tipico sorriso arcaico. Schema e tipologia fisica sono affini a quelli egizi e lo stesso dicasi per un altro modulo di provenienza orientale, quello della figura assisa. Nelle più antiche sculture arcaiche greche l'effetto monumentale della scultura egizia era già raggiunto. La composizione era semplice e compatta e i particolari anatomici tradotti in moduli decorativi non connessi organicamente al corpo (orecchie, rotule, costole).Vengono utilizzati il marmo o la pietra locale o, ancora, la terracotta: le tecniche di fusione del bronzo, infatti, non consentivano ancora la realizzazione di statue di grandi dimensioni. Le opere erano nella maggior parte dipinte, anche a colori vivaci, in contrasto con l'aspetto candido che hanno attualmente dopo la perdita dei pigmenti e che ha formato l'estetica neoclassica.Già appare chiaro comunque come l'ambito religioso fosse connesso strettamente alla vita civile e politica, e quindi anche la scultura avesse una funzione essenzialmente pubblica: ne deriva che i committenti erano o la collettività o il singolo cittadino che, essendone membro, faceva parte a tutti gli effetti dell'espressione "pubblica"[1].

Correnti

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scultura dorica****,* ***Scultura ionica*** *e* ***Scultura attica arcaica****.*

Della scultura arcaica si è soliti distinguere alcune correnti in rapporto alle varie zone della Grecia antica: la dorica, la ionica e l'attica. La prima che scolpisce corpi massicci, simmetrici, schematizzati, a volte tozzi, la seconda più slanciata ed elegante, che si qualifica per una maggiore attenzione alla linea e alle vibrazioni luministiche, la terza che infine sintetizza le due precedenti ricerche stilistiche, esprimendo un naturalismo intento a mettere in rapporto la statua con lo spazio circostante. Il tentativo è quello di rendere sempre meglio il volume del corpo, che man mano conquista lo spazio.

La testa di kouros dalla necropoli del Dipylon ad Atene è un'opera eccezionale che rivela al contempo la mano di un grande scultore e i tratti essenziali della scultura attica. L'unità formale che contraddistingue questa scultura per cui «sembra che ogni elemento sgorghi come una necessità ineluttabile dal precedente»[3] sarà imitata fin oltre la metà del VI secolo a.C.; è una figura organica, equilibrata, posta originariamente nella tomba di una nobile famiglia ateniese, ove ancora permangono labili tracce di abito che andranno scomparendo a breve[2]. Le arcate sopraccigliari rialzate che illuminano il viso sono un'impronta tipica della scultura attica[4].

Il *Kouros di Melos* è invece un esempio della corrente ionica, con una maggiore agilità e una definizione anatomica più sottile. Caratteri simili si trovano anche nell'*Hera di Samo*, una delle sculture più celebri di questo periodo, riferibile alla prima metà del VI secolo a.C. La figura femminile ha un abito dalle pieghe ritmate, con un braccio steso e uno portato al seno, dove forse reggeva un melograno. La forma è compatta, ingentilita dalla raffinata linea di contorno[1].

La *Testa di kouros 3372* del Museo archeologico di Atene

Frontoni templari

La scultura è spesso legata all'architettura e le composizioni frontonali o dei fregi e delle metope pongono il problema dell'adeguamento delle figure ad uno spazio preordinato, che troverà man mano soluzioni sempre più raffinate (frontoni del tempio di Zeus a Olimpia, frontoni di Egina).

Nel frontone occidentale del tempio di Artemide a Corfù (poros locale, h m 2,60 x 17, primi decenni del VI secolo a.C., Corfù, Museo archeologico) la disposizione delle figure nello spazio è ancora paratattica: al centro la grande figura della Gorgone, ai lati due pantere e, più piccole, le figure dei figli di Medusa, Pegaso e Crisaore, infine negli angoli troviamo temi secondari e indipendenti, forse una Titanomachia e una Iliou persis.[5] Non c'è unità né coordinazione ma la semplificazione delle forme (che non esclude la ricchezza del disegno e del rilievo, si vedano i particolari delle figure), come nella migliore tradizione corinzia, conferisce monumentalità all'insieme. Il mito non viene narrato, ma l'aspetto terrificante dell'episodio è personificato dalla figura stessa della Gorgone e dai figli, semplici attributi della figura demoniaca centrale, e ribadito ulteriormente dalle belve. Il frontone ripete il tradizionale gorgoneion, ossia la funzione apotropaica della maschera gorgonica come già avveniva sugli scudi, sull'egida di Atena e sulle fortificazioni. Le figure angolari invece sono ispirate a tutt'altra concezione; il simbolismo della scena centrale, lascia il posto al gusto per la narrazione che si manifesterà nella maggior parte delle raffigurazioni mitologiche del VI secolo a.C. La discontinuità tra la figura centrale e l'episodio mitico narrato è elemento che permarrà lungamente nelle composizioni frontonali (vedi *Epifania di Apollo* nel frontone occidentale del Tempio di Zeus a Olimpia).[6]

Dopo il frontone di Corfù le figure tenderanno a staccarsi dal muro di fondo, lo si può osservare nei frammenti frontonali ritrovati sull'acropoli di Atene dove si osserva anche il tentativo di adeguare allo spazio posizioni e atteggiamenti delle figure, anche in funzione di una maggiore coordinazione tra le figure stesse. Nella scena dell'*Apoteosi di Eracle* (calcare, h della figura di Zeus 94 cm. Atene, Museo dell'Acropoli) si mantengono la disposizione ortogonale e il dimensionamento gerarchico dei personaggi: Zeus di profilo con a fianco Era seduta frontalmente e Eracle più piccolo sulla sinistra[7]. Il frammento detto *Frontone Barbablù* (che è stato unito concordemente al *Frontone di Eracle e Tritone*, benché non vi sia accordo sull'edificio di appartenenza e conseguentemente sulla datazione) è stato identificato come la rappresentazione di Tifone, il demone dell'aria e del fuoco, con un triplice torso virile che termina in una coda serpentiforme. Ciascuno dei tre corpi reca nelle mani un attributo diverso l'insieme dei quali costituisce una raffigurazione simbolica dei quattro elementi naturali. Questa facilità di sintesi simbolica, la stessa che si trova nel frontone di Corfù, si unisce in questo caso ad un diverso modo di inserire le figure nello spazio, le quali non seguono una rigida impostazione sugli assi ortogonali ma si dispongono di tre quarti, come nel volto di Tifone sull'estrema destra;[8] quest'ultimo, come è stato suggerito[9] sembra rivolto verso un ipotetico spettatore e sembra svolgere così la funzione del coro all'interno della tragedia. Lo stile della

rappresentazione si fa più drammatico rispetto al frammento con l'Apoteosi di Eracle ed è sottolineato da una accentuata plasticità fatta di ampie superfici tondeggianti alla quale collabora l'uso tutt'altro che decorativo del colore[9].

Note

1. De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 52-53.
2. Homann-Wedeking 1967, pp. 61-67.
3. ^ Bianchi Bandinelli 1986, scheda 140.
4. ^ Charbonneaux et al. 1978, p. 22.
5. ^ Bianchii Bandinelli 1986, scheda 218.
6. ^ Homann-Wedeking 1967, pp. 82-86.
7. ^ Perseus Digital Library (http://www.perseus.tufts.edu/hopper/) Athens, Acropolis 9 (Sculpture) (consultato il 27 gennaio 2012)
8. ^ Homann-Wedeking 1967, pp. 79-105.
9. Charbonneaux et al. 1978, p. 114.

Bibliografia

- Rudolf Wittkower, Margot Wittkower, *Nati sotto Saturno : la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1967.
- Ernst Homann-Wedeking, *Grecia arcaica*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969.
- Jean Charbonneaux, Roland Martin; Francois Villard, *La Grecia arcaica : (620-480 a.C.)*, Milano, Rizzoli, 1997 [1978], ISBN 88-17-29506-X.
- Jeffrey Mark Hurwit, *The art and culture of early Greece : 1100-480 b.C.*, Londra, Cornell University Press, 1985, ISBN 0-8014-1767-8.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9..
- Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana : 1. Dall'antichità a Duccio*, Firenze, Sansoni, 1988, ISBN 978-88-383-0803-1..
- Giuliano A., *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma 1998 ISBN 88-430-1096-4
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7107-8

Voci correlate

- Kouroi
- Arte greca arcaica
- Architettura greca arcaica
- Sorriso arcaico
- Scultura ionica

Altri progetti

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scultura_greca_arcaica&oldid=132599582"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 20 mar 2023 alle 20:12.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Stile severo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Lo **stile severo** è una fase della scultura greca databile tra il 480 e il 450 a.C., ovvero il periodo di transizione tra l'arcaico maturo e il pieno classicismo[1].

Indice

- Contesto storico
- Elementi caratterizzanti
- Le opere
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Kore di Euthydikos (490 a.C. circa), Atene, Museo dell'Acropoli

Contesto storico

Il periodo entro il quale si sviluppa lo "stile severo" è nel mondo greco particolarmente vivace sotto ogni aspetto. Le riforme di Clistene segnarono un deciso avanzamento, in politica, fino a un regime democratico. Acquisirono importanza nuove istituzioni rette da gruppi sociali diversi dagli aristocratici che avevano sponsorizzato la raffinata arte arcaica[2].

Grandi avanzamenti si verificarono nel campo delle scienze, degli ordinamenti sociali, nel pensiero filosofico e nelle arti legate alla parola, poesia e teatro: una rivoluzione dello spirito che l'arte recepì e a cui partecipò. L'antropocentrismo greco giunse a maturazione: i raggiungimenti nello studio dell'anatomia e della chirurgia portarono a cambiamenti nell'arte a livello formale e un nuovo modo di pensare, quale si manifestò ad esempio nella tragedia, comportò una nuova rappresentazione dell'umanità, più concentrata e meditativa.

Cronide di Capo Artemisio (480-470 a.C. circa), Atene, Museo archeologico nazionale

Con le vittorie militari sui Persiani andò maturando nella coscienza greca un'affermazione di superiorità della loro cultura e civiltà. Le rovine dopo gli avvenimenti bellici inoltre diedero nuovo impulso alla produzione scultorea, reintegrando opere distrutte in guerra[2].

Elementi caratterizzanti

Già Cicerone e Quintiliano, parlando dell'arte di questi anni, giudicarono le sculture "rigide e dure", seguendo un'interpretazione evoluzionistica della storia dell'arte, con la fase "severa" quale preparazione all'arte classica[2].

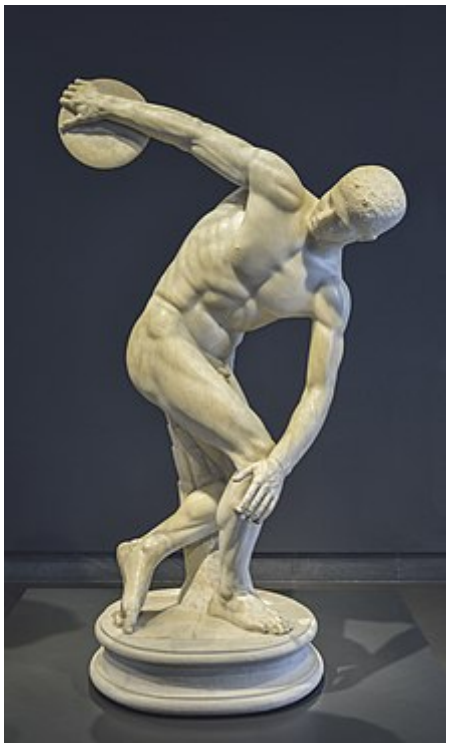
Se lo stile arcaico si era formato nella definizione della linea di contorno che racchiudeva la figura[3], nello stile severo sono gli elementi anatomici ad assorbire l'attenzione degli artisti soprattutto per quanto riguarda la loro funzione all'interno della struttura corporea; non sono i lineamenti esterni che interessano, i particolari o le manifestazioni contingenti, ma i meccanismi interni che determinano l'equilibrio delle forme esterne, con una concentrazione che conduce, per conseguenza, all'eliminazione di ogni accenno decorativo.

Parallelamente alla ricerca di un maggiore realismo anatomico nelle singole figure, si sperimenta una minore rigidità nella disposizione delle stesse nello spazio e nei rapporti spaziali tra una figura e l'altra. Malgrado gli effettivi documenti sui quali è possibile oggi studiare e riconoscere ciò che chiamiamo "stile severo" la vera guida del cambiamento in arte sembra essere stata la pittura, un ruolo di cui restano testimoni le fonti letterarie e la pittura vascolare della fine del VI secolo, nel momento in cui avvenne il passaggio dallo stile a figure nere allo stile a figure rosse. È infatti nella grande pittura murale che sembrano essere state sperimentate quelle innovazioni che è possibile leggere nella decorazione scultorea del Tempio di Zeus ad Olimpia: la particolarità nella scelta del momento della rappresentazione, le soluzioni prospettiche, la tipizzazione della figura umana.

Tra gli scultori il materiale prediletto era il bronzo: le statue bronzee ottenute con la tecnica della fusione a cera persa riproducono esattamente i modelli in terracotta o argilla e questo materiale rendeva possibile una sperimentazione compositiva e formale altrimenti impensabile[2].

L'esito di particolare equilibrio, di "misura", tra reale e ideale a cui giunse l'arte greca nel periodo "severo" dovette arrestarsi di fronte ad una nuova manifestazione artistica, quale si diede a partire dalla

Auriga di Delfi (474 a.C.), Delfi, Museo archeologico



Da Mirone, *Discobolo Lancelotti* (copia romana da un originale bronzeo del 455 a.C.), Roma, Palazzo Massimo alle Terme

metà del V secolo a.C., detta classico maturo; l'attenzione agli aspetti psicologici, agli atteggiamenti e ai "tipi" umani tornerà nel periodo ellenistico, ma dotata ormai di valenze culturali differenti[4].

Le opere

Per quanto riguarda la figura isolata il passaggio dall'età arcaica all'età severa appare evidente in opere come la *kòre di Euthydikos*, il cosiddetto *Efebo biondo* (490 a.C. ca., marmo, h 24,5 cm, Museo dell'Acropoli di Atene) e l'*Efebo* attribuito alla bottega di Crizio. Nell'ambito della scultura architettonica la transizione appare nel frontone orientale del tempio di Afaia a Egina.

È a partire dall'epoca dello stile severo che le testimonianze letterarie relative agli scultori greci si infittiscono; gli scrittori di età ellenistica riconobbero nei maestri di questo periodo le premesse ai problemi condotti alle ultime conseguenze nell'epoca successiva. Ci sono giunti i nomi di Onata di Egina, Calamide, Pitagora di Reggio e Mirone, ma solo per quest'ultimo le attività di ricostruzione e attribuzione possono dirsi sicure. Restano, come in epoca arcaica e come non sarà più in seguito, a causa della predominanza ateniese, grandi aree di distinzione regionale che offrono possibilità di sistemazione critica.

Opera chiave di questo periodo sono i frontoni del tempio di Zeus a Olimpia (471-456 a.C.), per il quale si è ipotizzata la presenza di un unico grande non identificato, a sovrintendere all'intera decorazione scultorea.

I grandi bronzi sopravvissuti sono: l'*Auriga di Delfi* (470 a.C. ca., bronzo, h 180 cm, Delfi, Museo archeologico); la testa, proveniente da Cipro, già appartenente al Duca di Devonshire e nota come *Apollo Chatsworth* e infine il *Cronide*, ritrovato in mare presso il Capo Artemision (460 a.C., bronzo, h 209 cm, Atene, Museo archeologico nazionale)[5]. Un altro celebre bronzo, noto oggi solo da copie romane marmoree, è l'*Afrodite Sosandra*, del 460 a.C. circa[2]. In bronzo, ma note solo tramite copie marmoree, sono le opere di Mirone, quali il *Discobolo* (455 a.C.) e l'*Athena e Marsia* (450 a.C.)[6]. La figura dell'atleta inizia a sostituire quella del kouros.

Efebo di Crizio (480 a.C. circa), Atene, Museo dell'Acropoli 698.

Apollo Chatsworth (460 a.C. circa), Londra, British Museum.

Afrodite Sosandra (copia romana del II secolo da un originale bronzeo del 460 a.C.), Napoli, Museo archeologico nazionale.

Particolare del frontone est del tempio di Zeus a Olimpia (471-456 a.C.).

Da Mirone, *Athena e Marsia* (copia romana da un originale del 450 a.C.), Roma, Musei Vaticani.

La cosiddetta *Dea di Taranto*, Altes Museum, Berlino

Note

1. ^ «Le date di inizio e di fine dello stile severo propriamente detto sono fornite (Cfr., B. Sismondo Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970) dall'invasione persiana dell'acropoli di Atene, con la concomitante distruzione, e dall'inizio approssimativo dei lavori al Partenone, che diede impulso allo stile classico vero e proprio. Molti studiosi, infatti, non vogliono parlare di *stile severo*, ma di *stile proto-classico* (*Early Classical*), quale preludio alla fase successiva. Da notare che entrambi i termini cronologici della fase severa sono connessi a vicende ateniesi, che hanno solo in parte coinvolto il resto del mondo greco». Brunilde Sismondo Ridgway, "Lo stile severo. Lo stato della questione", in Bonacasa 1995, pp. 35-36.
2. De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 58-59.
3. ^ Bianchi Bandinelli 1986, pp. 15-16.
4. ^ Nikolas Yalouris, "Lo stile severo come modello culturale e artistico", in Bonacasa 1995, pp. 23-33.
5. ^ Bianchi Bandinelli 1986, p. 29.

6. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 60-63.

Bibliografia

- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9..
- Nicola Bonacasa (a cura di), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente : aspetti e problemi*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1995, ISBN 978-88-7062-882-1..
- Carlo Bertelli, Antonella Coralini; Andrea Gatti, *La storia dell'arte : dalle origini all'età carolingia*, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2010, ISBN 978-88-424-4664-4..
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7107-8

Voci correlate

- Scultura greca arcaica
- Scultura greca classica

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sullo **stile severo (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Severe_style_Greek_sculptures?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Stile severo*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Stile_severo&oldid=133721963"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 29 mag 2023 alle 10:35.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

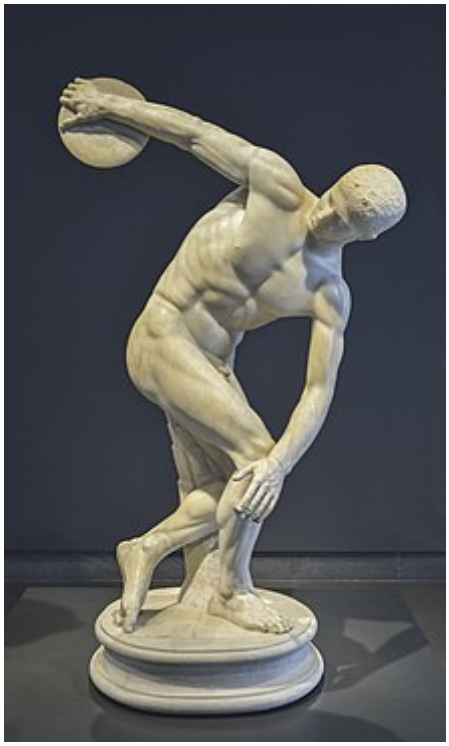
WIKIPEDIA

Mirone

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Mirone (disambigua)**.*

Mirone di Eleutère (Eleutere, ... – V secolo a.C.) è stato uno scultore greco antico attivo tra il 480 e il 440 a.C. Fu uno dei più elogiati rappresentanti dello stile severo.



Discobolo Lancellotti. Copia in marmo del II secolo d.C. (provenienza: scavi dell'Esquilino, 1871), da originale bronzeo di Mirone datato al 450 a.C. circa. Roma, Museo nazionale romano, Palazzo Massimo, Collezione Lancellotti.

Indice

Biografia e opere
- Discobolo
- Atena e Marsia

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia e opere

Originario di Eleutere, in Beozia (Plinio il Vecchio, *Nat. hist.*, XXXIV. 57-58), e specializzato nella lavorazione del bronzo, Mirone viene vagamente indicato dalle fonti come allievo di Agelada di Argo, stabilendo un collegamento con la scuola peloponnesiaca effettivamente riscontrabile nel *Discobolo*, ossia nell'opera più antica tra quelle identificate.[1] Visse ad Atene dove ottenne la cittadinanza (Pausania, VI.2.2) ed eseguì i suoi capolavori, destinati a varie città, negli anni tra il 460 e il 440 a.C. I riferimenti cronologici, più sicuri per l'attività di Mirone sono dati dalle statue degli atleti vittoriosi ai giochi olimpici, ricordate da Plinio e da Pausania.

Nessuna sua opera è giunta fino a noi in forma diretta, ma possiamo avere idea dell'arte di Mirone attraverso copie romane in marmo, che dimostrano la popolarità di cui godeva sin dai tempi antichi. Citato da Luciano e Cicerone, venne ricordato da quest'ultimo (*Brut.*, XVIII.70) come capace di eseguire opere belle ma non ancora abbastanza vicine alla realtà, sottintendendo un giudizio che riconosceva alla sua opera ancora molti elementi dell'arte arcaica. Il *Discobolo* è un'opera indiscutibilmente nuova, ma è possibile collegare l'atteggiamento di Mirone verso il movimento a simili tentativi tardo arcaici esemplificati nelle figure dei frontoni di Egina inserendolo in quella linea di ricerca, percorsa anche da Pitagora di Reggio, che sarà abbandonata in favore di una più naturale e piana ricerca ritmica.[2] Oltre alle due opere principali identificate nelle copie di età romana, il *Discobolo* e il gruppo di *Atena e Marsia*, altre e numerose sono

quelle menzionate dalle fonti: rappresentazioni di divinità e di eroi mitologici, la *Mucca* consacrata originariamente sull'acropoli di Atene, ricordata da Procopio e celebrata in diversi epigrammi dell'*Antologia greca*, i quattro tori bronzei attribuiti a Mirone da Properzio (II.21.7). Tentativi di identificazione sono stati effettuati per il *Perseo* ricordato da Pausania (I.23.7).

Non sono mancati i tentativi di attribuzione su base esclusivamente stilistica, come l'attribuzione dei *Bronzi di Riace* da parte di Vagn Häger Poulsen, estremamente variabili e sempre ridimensionati.

Anche il figlio e allievo di Mirone, Licio, fu un apprezzato scultore e bronzista.[3]

Mucca di Mirone

Discobolo

La sua opera più nota è il *Discobolo* le cui copie di età romana furono identificate grazie alla descrizione fornita da Luciano (*Philops.*, XVIII, 45-46). L'originale bronzeo, forse fuso per Sparta, viene datato verso il 460 a.C. per la vicinanza stilistica con le teste dei Lapiti nel frontone occidentale del tempio di Zeus in Olimpia.[4] Rappresenta l'atleta nudo nel momento del massimo sforzo e della massima concentrazione, quando raccoglie tutte le sue energie prima di lanciare il disco. Con il suo perfetto congegno di moti, il *Discobolo* appare immobile, in una posa fuori del tempo. L'interesse per il naturalismo e la contingenza che domineranno l'arte greca in età ellenistica sono esclusi non appena si considerino i rapporti geometrici che governano l'intera composizione: l'artista non ha voluto rappresentare il movimento di un singolo uomo in un dato attimo, ma l'idea stessa di movimento. Le proporzioni geometriche non collimano con quelle del corpo umano, creando delle impercettibili imprecisioni.

Atena e Marsia

L'identificazione del *Satyrum admirantem tibias et Minervam* ricordato da Plinio (*Nat. hist.*, XXXIV.57) con il *Marsia Laterano*[5] venne effettuata da Heinrich Brunn nel 1858 attraverso riproduzioni su monete di epoca romana e su un chous a figure rosse di Berlino[6]; l'Atena venne invece identificata nella copia marmorea ora conservata a Francoforte (Liebieghaus, 195) da Oscar Pollak. Il gruppo è generalmente datato fra il 457 ed il 447 a.C. e ritenuto inerente alla propaganda ateniese contro la Beozia (il flauto era ritenuto invenzione beotica), in un periodo di inimicizia tra le due popolazioni; nel 1940 Rhys Carpenter mise in discussione l'attribuzione a Mirone tramite confronto con opere della fine del V secolo a.C.[4]

Note

1. ^ Giuliano 1987, pp. 672-674.
2. ^ Bianchi Bandinelli 1986, p. 29.
3. ^ *le muse*, VI, Novara, De Agostini, 1964, p. 477.
4. Arias 1963, in EAA, s.v. *Mirone*.
5. ^ Museo Gregoriano Profano, *Atena e Marsia (Invv. 9974, 37022, 9975, 9970)*, su *mv.vatican.va*. URL consultato il 18 febbraio 2013.

6. ^ The Beazley Archive, *Berlin, Antikensammlung, F2418*, su *beazley.ox.ac.uk*. URL consultato il 18 febbraio 2013.

Bibliografia

- Paolo Enrico Arias, *Mirone*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. 5, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1963. URL consultato il 25 marzo 2021.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli ed Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9.
- Antonio Giuliano, *Arte greca. Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, Il Saggiatore, 1987, SBN IT\ICCU\CFI\0061858.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7107-8.

Voci correlate

- Policleto
- Discobolo
- Scultura greca
- Stile severo

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Mirone**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Mirone (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Myron?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Mirone*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 146218593 (https://viaf.org/viaf/146218593) · ISNI (EN) 0000 0000 9863 5127 (http://isni.org/isni/0000000098635127) · Europeana agent/base/147211 (https://data.europeana.eu/agent/base/147211) · ULAN (EN) 500120889 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500120889) · LCCN (EN) n85116992 (http://id.loc.gov/authorities/names/n85116992) · J9U (EN, HE) 987007273355405171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007273355405171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n85116992 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n85116992)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Mirone&oldid=129335086"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 12 set 2022 alle 15:45.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Scultura greca classica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **scultura greca classica** è quella manifestazione artistica del mondo ellenico che va convenzionalmente dal 450 a.C. circa (fine dello stile severo e nascita del canone di Policleto) al 323 a.C. (morte di Alessandro Magno). Il periodo, fin dall'Antica Roma, è considerato un culmine dell'arte, ricevendo appunto la denominazione di "classico" inteso come apogeo estetico e culturale da tenere come modello. Il periodo successivo verrà definito ellenistico.

Prassitele, *Hermes con Dioniso*, metà del IV secolo a.C. circa

Indice

- **Definizione**
- **Contesto storico-politico**
- **Evoluzione**
  - Policleto
  - Fidia
  - Prassitele
  - Skopas
  - Lisippo
- **Altre immagini**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**

Definizione

Le testimonianze artistiche greche nel tempo hanno rivestito un ruolo assolutamente unico nella storia culturale dell'Occidente. Nel Rinascimento, quando non si distingueva ancora tra modelli greci e successivi sviluppi romani, si formò il termine "classico" che intendeva quel modello antico di valenza ideale, a cui si riconosceva cioè il merito di essere giunto a una perfezione formale[1]. La parola "classico" deriva dal latino "classicus", che intendeva la prima classe dei cittadini, e già nella tarda latinità era stata usata per indicare gli scrittori "perfetti", considerati modelli di stile e impareggiabili nella forma[1]. Il termine passò dal campo della letteratura a quello delle arti visive[1].

Leocares, *Apollo del Belvedere* (copia da un originale del 350 a.C. circa)

Il termine, inoltre, ha un significato più stretto nello specifico dell'arte greca, poiché indica quella fase tra V e IV secolo in cui la produzione artistica raggiunse un particolare livello di eccellenza e, in ogni caso, diverso dai periodi precedenti e successivi[1]. A tale definizione contribuirono anche gli scrittori romani come Plinio il Vecchio, Cicerone e Quintiliano, che già tracciando un'evoluzione dell'arte antica arrivarono alla conclusione che in tale periodo si era registrato un apogeo estetico e culturale[1]. Tale concezione evoluzionistica, che sottintendeva una fase precedente più "rozza" (arcaica) e una successiva più "decadente" (ellenismo), percorse i secoli fino ad arrivare al Settecento quando fu ripresa da Winckelmann, colui che è considerato il fondatore degli studi sull'arte antica. Egli fece proprie le considerazioni sull'arte dei secoli V e IV a.C., indicandola come modello perfetto e irripetibile da adottare come ideale senza tempo, come si applicò ad esempio nel Neoclassicismo[2].

In realtà tali studi, che sono stati anche alla base della periodizzazione convenzionale in fase arcaica, severa, classica ed ellenistica, trascuravano però una lettura storica di tale periodo, implicando una valutazione estetica arbitraria. Solo nell'Ottocento, grazie anche alle nuove scoperte archeologiche, si iniziò ad avere un approccio diverso, dedicando maggiore attenzione anche alle fasi precedenti e seguenti l'arte classica e riconoscendo, in ciascuna, i rispettivi valori estetici, capaci di rendere, fin dalle origini, l'arte greca unica nel quadro del mondo antico[2].

Classico inoltre è oggi usato in maniera più generica, anche per espressioni artistiche moderne o contemporanee, in cui la manifestazione di emozioni e sentimenti è contenuta in forme di controllata razionalità e dotate di armonia, in grado di essere prese anche come modelli[2].

Contesto storico-politico

Nella seconda metà del V secolo a.C. l'orgoglio delle popolazioni elleniche era più che mai esaltato dalle vittorie sui Persiani (battaglia di Maratona del 490 a.C., battaglia di Salamina del 480 a.C.) e Atene, che aveva avuto un ruolo decisivo, si propose alla testa di un impero di polis confederate, aspirando all'egemonia sull'intera Grecia[3].

Secondo l'interpretazione evoluzionistica della storia dell'arte, in questo periodo si sarebbe raggiunto il vertice soprattutto con due personalità, Policleto e Fidia, i quali imposero a tutta l'arte del tempo un'impronta legata alle loro innovazioni[3].

Evoluzione

La conoscenza dell'anatomia del corpo e la competenza tecnica permettono agli scultori, che conosciamo quasi tutti per nome, di raffigurare dei ed eroi in pose più naturali e variate rispetto ai periodi precedenti. La maestria tecnica fa della scultura del V secolo la vetta più alta dell'estetica classica.

Policleto, del quale possediamo solo copie, fissa in un trattato, intitolato *Kanon* (canone), anch'esso perduto, una regola per le proporzioni armoniose delle varie parti del corpo (Doriforo, Diadumeno). Mirone che, con la sua nota opera del Discobolo, anch'essa pervenutaci in copia romana, sperimenta il movimento

nello spazio, intendendo con esso la rappresentazione non tanto della sua continuità nel tempo, quanto del suo concetto in senso astratto e assoluto privilegiando un istante dell'azione e un unico punto di vista, quello frontale.

Inizia la costruzione delle grandi sculture in bronzo (bronzi di Riace) e delle statue di culto monumentali e crisoelefantine, ossia rivestite di oro e avorio, come la statua di Zeus a Olimpia (una delle sette meraviglie del mondo) nell'omonimo tempio o quella di *Atena Parthenos* nel Partenone, entrambe eseguite da Fidia. Nelle celebri sculture del Partenone l'artista crea un vero e proprio poema epico, in cui tutte le parti hanno un chiaro nesso tematico e una continuità plastica senza precedenti. Dall'umanità contemporanea della processione, nel fregio ionico, all'umanità eroica del mito nelle metope, alla divinità nei frontoni. Il culmine è raggiunto proprio nelle divinità raffigurate sul frontone orientale che hanno vesti con fitto e ricco panneggio reso in modo estremamente naturalistico ("panneggio bagnato").

Nel tardo-classicismo le proporzioni dei corpi si allungano e si affinano e la naturalezza delle posizioni si accentua. L'uso del marmo bianco di Paro consente raffinatezze nella resa delle superfici con effetti di una luminosità che addolcisce le curve e modula i volumi. Uno dei migliori esempi del periodo è l'*Hermes con Dioniso* di Prassitele.

I bronzi hanno aggiunte di smalto per gli occhi e altri metalli per le labbra e le ciglia, proseguendo la tradizione di policromia.

Policleto, *Doriforo* (copia romana da un originale greco in bronzo del 450 a.C. circa)

Policleto

Policleto, attivo tra il 465 e il 417 a.C. circa, prima nel Peloponneso e poi ad Atene, è considerato l'iniziatore della fase classica della scultura, grazie alla sistemazione razionale degli studi sull'armonia e sulla proporzione umana nel suo Canone, un trattato perduto ma noto da citazioni in fonti successive. Durante la creazione del *Doriforo*, una delle sculture più replicate dell'antichità, effettuò una serie di misurazioni su giovani arrivando a stabilire un modulo proporzionale, come quello architettonico, che regolasse le misure anatomiche. Inoltre approfondì il tema del chiasmo, ovvero il ritmo incrociato che genera opere eleganti e sciolte, di estrema naturalezza[3].

Tra i suoi capolavori, oltre al *Doriforo*, il *Diadoumeno*, in cui si raggiunge già quel sublime equilibrio tra naturalismo e idealizzazione: gli uomini raffigurati sono reali (tema della *mimesis*, "imitazione" della natura), ma privi di imperfezioni[3].

Fidia

Fidia, contemporaneo di Policleto, fu tra gli scultori più influenti della sua epoca. Ateniese, già formatosi come bronzista di successo, venne incaricato da Pericle di soprintendere alla decorazione scultorea del Partenone. Dopo aver realizzato una colossale *Atena* sull'Acropoli, si dedicò al simulacro del nuovo tempio, e poi ai frontoni, alle metope e al fregio interno della cella. In queste opere dimostrò la capacità di costruire figure dinamicamente mosse e di grande vitalità, che interagiscono liberamente con lo spazio circostante[4].

Il suo panneggio tipico, a "effetto bagnato", aderisce al corpo con pieghette vicine e mai schematiche, che creano innovativi effetti di chiaroscuro. Grande innovatore, cercò soluzioni sempre diverse, come nella celebre statua di Zeus crisoelefantina già a Olimpia[5].

Fidia, *Iris* (440-432 a.C. circa)

Prassitele

Verso la fine del V secolo a.C. si andavano aprendo conflitti come la guerra del Peloponneso che portarono, dopo alterne vicende, alla sconfitta di Atene, impossibilitata a imporre una sua autonomia. Ne seguì una situazione caratterizzata dall'instabilità, con il susseguirsi di scontri tra coalizioni guidate ora da Atene, ora da Sparta, ora da Tebe: nessuna di queste città riusciva però a prevalere definitivamente sulle rivale, né a conviverci in pace. Successivamente, l'intervento macedone del 354 a.C. portò a ulteriori mutamenti[6].

La produzione artistica del IV secolo a.C., su uno sfondo sociopolitico così cambiato, riuscì a mantenere quelle caratteristiche di equilibrio e perfezione che furono riconosciute fin dall'età antica. Il primo scultore importante del nuovo corso può essere indicato in Prassitele, che conobbe la sua acme tra il 364 e il 361 a.C. Predilesse il marmo e diede alle sue opere un ritmo aggraziato e sicuro, che supera la tradizionale importazione verticale delle figure, alla ricerca di linee sinuose, che spesso necessitano di un appoggio per non sbilanciarsi. Tra le sue opere più famose, l'*Apollo sauroctono*, l'*Afrodite Cnidia* (primo nudo femminile dell'arte antica) e l'*Hermes con Dioniso*: in questi lavori si vedono divinità colte in momenti quotidiani di grande naturalezza[6].

Skopas

Skopas, la *Menade danzante* (copia), 330 a.C. circa

Skopas, attivo tra il 370 e il 330 a.C. circa, fu più rivoluzionario, introducendo elementi che ebbero poi una vasta risonanza soprattutto durante l'ellenismo. Già in opere frammentarie, come i resti dei frontoni del tempio di Atena Alea a Tegea, si nota una maggior infossatura delle orbite oculari, che danno all'espressione una maggiore ombreggiatura e quindi intensità, nonché un'accentuazione patetica dei sentimenti (sguardi rivolti verso l'alto, bocche semiaperte)[7].

La sua opera più celebre è la *Menade danzante* (330 a.C. circa). L'agitazione che pervade tutta la figura della menade viene resa dall'impetuosa torsione a vortice che, dalla gamba sinistra, passa per il busto e il collo sino alla testa, gettata all'indietro e girata, a seguire lo sguardo, verso sinistra; il volto è pieno, bocca naso e occhi sono ravvicinati, questi ultimi schiacciati contro le forti arcate orbitali per conferire maggiore intensità all'espressione. Il totale abbandonarsi del corpo alla passione è sottolineato anche dalla massa scomposta dei capelli, dall'arioso movimento del chitone che, stretto da una cintura appena sopra la vita, si spalanca nel vortice della danza, lasciando

scoperto il fianco sinistro, e dal forte contrasto chiaroscurale tra panneggi e capigliatura da una parte e superfici nude dall'altra. Le braccia, perdute, dovevano seguire la generale torsione del corpo[8].

Lisippo

Lisippo, *Apoxyómenos* (copia da un originale del 330-320 a.C. circa)

Plinio il Vecchio espresse su Lisippo, artista di corte di Alessandro Magno, un giudizio che racchiude molto dell'opinione di cui esso godeva nel mondo antico ed è ancora oggi in massima parte valido: «È fama che Lisippo abbia contribuito molto al progresso dell'arte statuaria, dando una particolare espressione alla capigliatura, impiccolendo la testa rispetto agli antichi, e riproducendo il corpo più snello e più asciutto; onde la statua sembra più alta. Non c'è parola latina per rendere il greco *symmetria*, che egli osservò con grandissima diligenza sostituendo un sistema di proporzioni nuovo e mai usato alle statue "quadrate" degli antichi. E soleva dire comunemente che essi riproducevano gli uomini come erano, ed egli invece come all'occhio appaiono essere. Una sua caratteristica è di aver osservato e figurato i particolari e le minuzie anche nelle cose più piccole[9]».

È chiaro come Lisippo andò oltre il canone di Policleto, introducendo in scultura quegli accorgimenti prospettici che già venivano usati in architettura[10]. Per i Greci infatti la visione si materializzava attraverso sfere successive che si propagavano dalla forma dell'occhio e che influenzavano la percezione degli oggetti stessi, deformandoli. In questo senso va motivata la riduzione della testa, rispetto alla misura tradizionale di 1/8 del corpo, e accentuando lo slancio dei corpi snelli e longilinei[11].

L'*Apoxyómenos*, con la sua proiezione delle braccia in avanti, è considerata la prima scultura pienamente tridimensionale dell'arte greca, che per essere apprezzata appieno richiede che lo spettatore vi faccia il giro attorno[11].

Inoltre, in qualità di ritrattista del sovrano, Lisippo è considerato il fondatore del ritratto fisionomico e individuale che, riproducendo l'aspetto esteriore del soggetto, ne suggeriva anche le implicazioni psicologiche ed emotive. Fino ad allora infatti il particolare senso collettivo delle città greche aveva frenato l'interesse verso la rappresentazione dell'individuo e tutti i ritratti dei secoli precedenti (come quelli di Pericle, di Socrate, di Eschilo...) sono da considerarsi dei puri "tipi" ideali (l'eroe, il filosofo, il letterato)[11].

Altre immagini

Policleto, *Diadumeno* (copia da un originale del 430 a.C. circa)

Fidia, *Dioniso* (440-432 a.C. circa)

Fidia, *Amazzone Mattei* (copia da un originale della seconda metà del V secolo a.C.)

I *Bronzi di Riace* (V secolo a.C.)

Prassitele, *Apollo sauroctono* (copia da un originale del 350 a.C. circa)

Prassitele, *Afrodite cnidia* (copia da un originale del 360 a.C. circa)

Skopas, *Pothos* (copia da un originale del 330 a.C. circa)

Lisippo, *Ercole Farnese* (copia da un originale del IV secolo a.C.)

Note

1. De Vecchi-Cerchiari, cit.,. p. 28.
2. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 29.
3. De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 64-65.
4. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 66-67.
5. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 68.
6. De Vecchi-Cerchiari, cit., pp. 70-71.
7. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 72.
8. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 73.
9. ^ *Naturalis Historia*, XXXIV, 65.

10. ^ Per "il canone policleteo, corretto in modo da far apparire più alta la figura", v. Ada Maviglia, *L'ALESSANDRO DI CIRENE*, Revue Archéologique, Cinquième Série, T. 3 (JANVIER-FÉVRIER 1916), p. 177.
11. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 74.

Bibliografia

- Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9..
- Giuliano A., *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma 1998 ISBN 88-430-1096-4
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7107-8

Voci correlate

- Architettura greca classica
- Stile severo

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **scultura greca classica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Greek_sculptures?uselang=it)**

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scultura_greca_classica&oldid=133629302"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 22 mag 2023 alle 17:40.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Policleto

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Policleto (in greco antico: Πολύκλειτος, *Polýkleitos*; Argo, V secolo a.C. – ...) è stato uno scultore, bronzista e teorico greco antico, attivo tra il 460 e il 420 a.C. circa.

Fu una delle massime figure della scultura greca del periodo classico, dalla quale dipende gran parte della scultura greca del secolo successivo. Nessuna delle sue opere originali ci è giunta, infatti possiamo ammirare solamente le copie realizzate in età romana. Nel *Doriforo* Policleto ha portato alle ultime conseguenze la secolare tradizione scultorea che lo aveva preceduto, portando a soluzione in particolar modo i problemi impostati nell'*Efebo di Crizio* e dagli scultori protoclassici, trasformandoli in una dottrina di valenza universale. Di questo lavoro di selezione e approfondimento di problematiche relative al movimento, al volume e all'equilibrio, Policleto ha voluto lasciare testimonianza scritta,

Il *Doriforo* di Policleto. Museo archeologico nazionale di Napoli (inv. 6011).

attraverso un commento chiamato *Canone*, di cui ci sono giunti due frammenti, in cui rendeva sistematiche le proporzioni e i rapporti numerici ideali del corpo umano.

Indice

Biografia

Opere

- Il Canone di Policleto
- Statuaria
  - Discoforo
  - Cinisco di Mantinea
  - Doriforo
  - Eracle
  - Amazzone ferita
  - Diadumeno

Scuola policletea

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia

Figlio di Motone, le fonti lo dicono generalmente nato ad Argo; solo Plinio il Vecchio, nel libro XXXIV della *Naturalis historia*, seguendo Senocrate (scultore e scrittore appartenente alla scuola di Sicione) lo indica come sicionio. Allievo di Agelada di Argo, sembra essere stato autonomamente attivo nel Peloponneso a partire dal 465 a.C., principalmente nella creazione di statue per i vincitori dei giochi olimpici.

Dovette trasferirsi ad Atene come scultore già noto nel decennio tra il 440 e il 430 a.C.; qui incontrò Fidia, ne vide le opere e influenzò a sua volta il collega con le sue. Per il periodo ateniese Plinio ricorda un ritratto dell'ingegnere militare di Pericle, Artemone, che aveva partecipato all'assedio di Samo nel 440-439 a.C. (Plutarco, *Per.*, 27). Attorno al 435 a.C. è datato il concorso per le statue di amazzoni da dedicare nel tempio di Artemide a Efeso di cui riferisce Plinio (*Nat. hist.* XXXIV, 53), al quale Policleto avrebbe partecipato insieme a Fidia, Cresila e altri due scultori. Un altro elemento cronologico può essere tratto dal noto dialogo di Socrate con lo scultore Kleiton che viene solitamente identificato con Policleto (Senofonte, *Memorabilia*, III, 10. 6-8).

Tra le opere attribuite a Policleto dalle fonti, quella collegata alla data più recente è l'*Era* crisoelefantina per l'Heraion di Argo ricostruito a causa di un incendio tra il 423 e il 400 a.C.; la statua è ricordata come il capolavoro dello scultore, nata in diretta competizione con Fidia. Essa ci è nota attraverso riproduzioni su monete argive di epoca antoniniana, le quali riconducono ad una possibile copia della testa conservata al British Museum, e tramite la descrizione di Pausania (II, 17); le sue dimensioni non sono note ma si ipotizza una altezza di 8 metri considerando le dimensioni del tempio.[1] L'Era crisoelefantina, come altre opere

datate all'ultimo venticinquennio del secolo, potrebbe in realtà essere opera di Policleto II, un omonimo scultore, forse il nipote, attivo nella prima metà del IV secolo a.C. Plinio non la nomina; essa sarebbe l'unica opera non bronzea di Policleto tra quelle ricordate dalle fonti.

Opere

> «Caratteristica sua è di aver inventato che le statue insistessero su una sola gamba»
>
> (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 56.)

Il Canone di Policleto

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Canone di Policleto***.

Del trattato di Policleto ci sono giunti due frammenti, uno è contenuto nella *Belopoeica* di Filone di Bisanzio ed è relativo al sistema delle proporzioni con i suoi multipli e sottomultipli, il secondo è il noto passo riportato da Plutarco (*Quaestiones convivales*, II.3.2) e relativo alla difficoltà di lavorazione della statua laddove il modello in argilla fosse stato portato alla perfezione. I due richiami di Galeno all'opera di Policleto rimandano anch'essi ai principi della simmetria e della bellezza del corpo umano che consisterebbe nel rapporto di alcune parti con le parti maggiori e delle parti con il tutto. Tutti i passaggi relativi al trattato di Policleto nella letteratura antica sono stati sottoposti ad esegesi dalla fine del XIX secolo; un passaggio studiato solo a partire dalla metà del XX secolo, che non cita direttamente lo scultore, è contenuto nei *Moralia* di Plutarco (I, 91).[2]

I tentativi effettuati per la ricostruzione del *Canone* di Policleto si scontrano con l'impossibilità di conoscere quali fossero i punti dai quali lo scultore partiva per l'applicazione del sistema (con l'eccezione parziale del braccio), e con la difficoltà di studiarlo a partire dalla statua già scolpita. Le copie di età romana, benché eseguite con la tecnica del riporto dei punti, con ogni probabilità venivano adattate al gusto dei contemporanei. Non vi è garanzia che i pochi punti usati dai copisti romani fossero gli stessi usati nel sistema canonico di Policleto. Le copie giunte a noi sono da ritenersi copie di copie e le copie in bronzo in particolare solo raramente venivano create a partire dal calco dell'originale.[3]

Statuaria

Discoforo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Discoforo***.

Il *Discoforo*, o portatore del disco, del quale esistono numerose repliche e varianti, è stato attribuito a Policleto su base esclusivamente stilistica, non essendo menzionato dalle fonti letterarie. L'originale perduto viene solitamente datato al 465 a.C. circa. Nel *Discoforo* Policleto sembra già aver avviato l'opera di selezione e perfezionamento della tradizione giunta sino a lui, ma la posa, la struttura del torso e la visione frontale richiamano opere di stile severo quali l'*Apollo dell'omphalos*, suggerendo una datazione alta. Si nota nella disposizione degli arti la soluzione chiastica che caratterizzerà tutte le opere successive di Policleto, ma è ancora assente la chiarezza nell'alternarsi di tensione e rilassatezza nei muscoli del torso e le gambe non possiedono ancora la posa tipica con la sinistra arretrata.[4] L'identificazione del tipo come un discoforo da parte di Carlo Anti (*Monumenti policletei*, 1921) era stata suggerita inizialmente da una

attaccatura alla coscia destra nella copia conservata al Museo Torlonia, ma una copia ritrovata a Efeso nel 1967 ha portato a dubitare che il giovane portasse originariamente un disco e ad ipotizzare anche in quest'opera giovanile la presenza di una lancia.[5]

Cinisco di Mantinea

Ricordato da Pausania (VI, 4, II), si tratta della statua di Cinisco di Mantinea, vincitore alla gara di pugilato tra fanciulli, tra il 464 e il 460 a.C. L'identificazione (effettuata per la prima volta da Maxime Collignon) con l'Efebo Westmacott (Londra, British Museum 1754), che si innesta perfettamente sulla base rinvenuta nel santuario di Olimpia, non è concorde e l'efebo è ritenuto da studi recenti non anteriore al 430 a.C., mentre la base, non firmata, è databile epigraficamente al 470-450 a.C. Malgrado l'incertezza dell'identificazione, l'attribuzione del tipo dell'efebo a Policleto resta possibile.[5]

Il tipo dell'efebo abbassa la testa verso destra alzando il braccio corrispondente nell'atto forse di incoronarsi (è l'ipotesi più convincente sostenuta originariamente da H. Winnefeld; l'ipotesi relativa allo strigile è di G. Hafner), lo stiramento dei pettorali provocato da questo movimento ritornerà nell'opera tarda del *Diadumeno*. Il peso si regge ora sulla gamba sinistra tesa, mentre la destra è portata indietro. Nella testa il trattamento dei capelli si allontana dal tipo del *Discoforo* e si avvicina a quello del *Doriforo*, le cui ciocche si dispongono ordinatamente a partire da un centro e divise sulla fronte.[6]

Doriforo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Doriforo****.*

Al *Doriforo* le fonti si riferiscono come al "canone": in quest'opera Policleto sembra avesse trasferito il sistema di proporzioni descritto nel trattato. Il soggetto dell'opera non è stato riconosciuto con certezza; la figura che Policleto ha commentato nel trattato poteva essere in origine un guerriero, un atleta o un eroe, mentre la possibilità che l'opera fosse un modello astratto, atto a rappresentare unicamente i principi artistici del suo creatore, in base a quanto affermato da Plinio, ossia che Policleto aveva voluto rappresentare l'arte stessa, implica la consapevole rappresentazione di un concetto astratto o di una figura simbolica, una tipologia ancora rara nel V secolo a.C., che sembra invece adattarsi alla mentalità ellenistica propria delle fonti di Plinio.[7]

La replica ritenuta più aderente al ritmo generale della composizione, anche per la sua completezza, è quella del museo archeologico nazionale di Napoli (n. inv. 6011); un'altra replica presumibilmente fedele è il torso in basalto degli Uffizi che permette una chiara lettura dei piani muscolari. Lo squilibrio derivante dall'unica gamba di carico determina il riequilibrarsi della figura in una serie di contrapposti e ritmi chiastici. Le accentuazioni muscolari con il loro alternarsi di tensione e rilassatezza concorrono nel suggerire il movimento fornendo allo stesso tempo una struttura ordinata e di impianto monumentale.

Eracle

Del 440 a.C. circa, e comunque posteriore, al *Doriforo* si ritiene l'Eracle, forse l'*Herakles qui Romae* ricordato da Plinio, identificato in diverse copie che mostrano una figura sinuosa dovuta allo scostamento dell'anca e con la mano sinistra appoggiata sul fianco e posteriormente, come mostrato dalla statuetta del Museo Barracco (n. inv. 109). Nuove ricerche ed esigenze vengono lette anche nel differente trattamento del volto e dei capelli.[8]

Amazzone ferita

Secondo la testimonianza di Plinio (XXXIV, 53), cinque artisti (Fibia, Policreto, Cresila, Cidone e Phradmon) parteciparono ad un concorso indetto dal santuario di Efeso con la creazione di statue di amazzoni bronzee le quali vennero in seguito esposte nel santuario stesso. I tentativi di attribuzione delle diverse tipologie scultoree identificate nelle copie di epoca romana non sono giunti ad esiti definitivi, mentre ancora si pone in dubbio l'esistenza storica del concorso e la stessa datazione degli originali al V secolo a.C.[9] Nel tempo sono state attribuite a Policleto sia l'*Amazzone di Sosikles* (Roma, Musei Capitolini S651) sia l'*Amazzone Lansdowne* (repliche *Sciarra* - *Berlino* - *New York*).[5]

Diadumeno

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Diadumeno****.*

È datato intorno al 430-425 a.C.; rappresenta Apollo o più semplicemente un atleta che lega intorno alla propria fronte la fascia del vincitore (Atene, Museo archeologico nazionale 1826). La struttura è simile a quella del *Doriforo*, con la sottolineata demarcazione dei piani, ma le braccia sono scostate dal corpo e l'asse di quest'ultimo si trova al centro, tra le gambe, comportando un modellato più sfuggente e una minore tensione tra le parti contrapposte. Questi aspetti che sembrano mostrare un'attenzione maggiore alla morbidezza del modellato, fanno seguito all'esperienza ateniese e comportano un allontanamento di Policleto dagli aspetti più cerebrali del suo lavoro. Con quest'opera egli apre alle questioni sulle quali si impegneranno gli artisti del IV secolo a.C., legate al colorismo delle superfici, ma soprattutto al «ritmo chiastico, inteso non soltanto come espressione di forze contrapposte, ma come equilibrio anche instabile che ha il suo rapporto con l'esterno».[10]

Statua di *Diadumeno*, da Delo. Copia in marmo del 100 a.C. circa. Museo archeologico nazionale di Atene 1826.

Scuola policletea

Un elenco degli allievi di Policleto viene riportato da Plinio ed una cospicua serie di basi firmate, proveniente dai santuari di Delfi e Olimpia, ne conferma la storicità. La prima fase della scuola è inoltre testimoniata dalla base del noto donario di Delfi, fatto erigere dagli spartani per la vittoria di Lisandro sugli ateniesi nel 405 a.C., opera alla quale collaborarono diversi scultori appartenenti alla scuola policletea di prima generazione. La scuola policletea proseguì infatti lungo tre generazioni di bronzisti giungendo sino all'età di Lisippo. All'interno della scuola le personalità isolabili e descrivibili sono poche e tra queste soprattutto la figura di Naucide, allievo di prima generazione e contemporaneo di Periklitos, Athenodoros, Dameas (di Kleitor in Arcadia),[11] Patrokles e Kanachos. Alla seconda generazione appartengono quegli allievi fioriti intorno al 380-370 a.C.: Antifane, Policleto II, Alipo, Daidalos. Quest'ultimo come Naucide stempera gli aspetti strutturali policletei in figure allungate e dotate di maggiore umanità. Infine, fioriti alla metà del IV secolo a.C. si ricordano Kleon e Policleto III.[12]

L'influsso di Policleto sulla scuola attica fu denso di conseguenze contribuendo a rendere più sfumate le distinzioni tra le due grandi tradizioni della scultura greca, quella attica appunto e quella peloponnesiaca; né Skopas né Prassitele poterono prescindere dall'opera del grande maestro di Argo.[12]

Note

1. ^ Beschi 1965, in EAA, s.v. *Policleto*.

2. ^ Stewart 1978, pp. 124-127.
3. ^ Stewart 1978, pp. 122-124.
4. ^ Arias 1964, pp. 15-17.
5. Borbein 1996, in EAA, s.v. *Policleto*.
6. ^ Arias 1964, pp. 18-21.
7. ^ Arias 1964, pp. 21-25.
8. ^ Beschi 1965, in EAA, s.v. *Policleto.*
9. ^ Brunilde Sismondo Ridgway, *A Story of Five Amazons*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 78, n. 1, 1974, pp. 1-17, DOI:10.2307/503751.
10. ^ Arias 1964, pp. 30-33.
11. ^ Descrivendo il donario di Lisandro Pausania (Paus., X, 9.8) attribuisce a Dameas le statue di Atena, Poseidone e Lisandro stesso.
12. Giuliano 1987, pp. 700-702.

Bibliografia

- Paola Zancani Montuoto, *POLICLETO*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1932. URL consultato il 15 marzo 2018.
- Paolo Enrico Arias, *Policleto*, Firenze, G. Barbèra editore, 1964.
- Luigi Beschi, *Policleto*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. 6, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1965. URL consultato il 15 marzo 2018.
- Matilde Luberti, *Policleto*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970. URL consultato il 15 marzo 2018.
- Andrew Stewart, *The Canon of Polykleitos. A Question of Evidence*, in *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 98, 1978, pp. 122-131, DOI:10.2307/630196.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9.
- Antonio Giuliano, *Arte greca : Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, Il saggiatore, 1987, pp. 682-686.
- Adolf Heinrich Borbein, *Policleto*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale. Secondo supplemento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1996. URL consultato il 15 marzo 2018.
- Manuela Gianandrea, *Policleto*, in *Enciclopedia dei ragazzi*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004-2006. URL consultato il 15 marzo 2018.
- *Policleto*, in *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 15 marzo 2018.

Voci correlate

- Canone di Policleto
- Amazzone ferita
- Efebo Westmacott
- Scultura greca classica

- Chiasmo (scultura)

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Policleto**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Policleto (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Polykleitos?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Policlèto*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Policleto*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Matilde Luberti, *Policleto*, in *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970.
- Andrew Stewart, *One Hundred Greek Sculptors, Their Careers and Extant Works*, su *The Perseus Project*. URL consultato il 25 febbraio 2013.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 98125802 (https://viaf.org/viaf/98125802) · ISNI (EN) 0000 0001 0219 154X (http://isni.org/isni/000000010219154X) · CERL cnp00587101 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00587101) · ULAN (EN) 500014683 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500014683) · LCCN (EN) nr91007900 (http://id.loc.gov/authorities/names/nr91007900) · GND (DE) 118741438 (https://d-nb.info/gnd/118741438) · BNF (FR) cb12181794m (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12181794m) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12181794m) · J9U (EN, HE) 987007266626305171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007266626305171) · WorldCat Identities (EN) viaf-807647 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-807647)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Policleto&oldid=133421662"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta l'8 mag 2023 alle 21:56.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Fidia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Fidia (in greco antico: Φειδίας, *Pheidías*; Atene, 490 a.C. circa – Atene, 430 a.C. circa) è stato uno scultore e architetto ateniese, attivo dal 470 a.C. circa ad Atene, Pellene, Platea, Tebe e Olimpia.

Iride, dal frontone ovest del Partenone

Fu l'artista che meglio riuscì ad interpretare gli ideali dell'Atene periclea, i quali raggiunsero e informarono di sé il mondo greco di epoca classica anche grazie e sulla scorta delle forme fidiache: il cantiere del Partenone, per il quale Fidia lavorò come sovrintendente, fu un grande laboratorio nel quale si formò la scuola degli scultori ateniesi attivi nella seconda metà del V secolo a.C. e tra i quali occorre almeno ricordare Agoracrito, Alcamene e Kolotes.

L'importanza di Fidia nella storia dell'arte greca, mai messa in discussione, ha tuttavia oscurato la realtà di ciò che realmente si conosce di questo: molte delle date cruciali relative alla sua attività restano controverse, le numerose fonti letterarie ne restituiscono un'immagine quasi leggendaria e le conoscenze che si hanno sulla sua opera si basano prevalentemente sulle copie rinvenute di alcune sculture, sulla descrizione di scrittori antichi e sui rinvii iconografici

alle sue opere desumibili da ceramiche, rilievi, monete e gemme. Nessuna delle fonti letterarie giunte sino a noi, a partire da Gaio Plinio Secondo che segue le proprie fonti di epoca ellenistica, restituisce qualcosa in più rispetto ad una generica retorica relativa alla dignitosa grandezza del suo stile.

Indice

Biografia e opere
- Scultore dell'acropoli di Atene
- A Olimpia
- Rientro ad Atene

Stile

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Biografia e opere

Fidia, figlio di Carmide, nacque ad Atene dove fu secondo alcune fonti allievo di Egia di Atene; la tradizione secondo la quale sarebbe stato allievo di Agelada è meno accreditata. Plinio[1] pone il suo periodo di massima fioritura nella LXXXIII Olimpiade (448-445 a.C.) e lo dice formatosi inizialmente come pittore[2]. Tra le opere giovanili vengono solitamente menzionate l'acrolito di Atena Arèia per il tempio di Platea[3] e, ancora precedente, l'Atena crisoelefantina per Pellene in Acaia[4][5].

Testa di Atena. Bologna, Museo civico archeologico G1060.

Scultore dell'acropoli di Atene

Opera di un già famoso bronzista dovette essere la colossale statua bronzea di *Athena Promachos* eretta sull'Acropoli di Atene, alla quale Fidia lavorò tra il 460 a.C. e il 450 a.C.[5] Seguirono i lavori per il donario degli Ateniesi a Delfi, di cui riferisce Pausania[6], variamente datato in base alle vicende politiche di Cimone e generalmente connesso al rientro di quest'ultimo ad Atene dopo il periodo trascorso in esilio;[5] rappresentava il generale Milziade, vincitore della battaglia di Maratona e padre di Cimone, insieme ad Atena, Apollo e agli eroi eponimi.[7] Al 450 a.C. circa viene datata l'Athena Lemnia, commissionata dai colonizzatori ateniesi dell'isola di Lemno[8]. L'opera fu identificata dal Furtwängler nei due torsi di Dresda[9] e nella testa di Bologna (Museo civico archeologico, copia marmorea di età augustea, G1060), in base alle descrizioni presenti in Pausania[8] e Luciano di Samosata[10] e seguendo riproduzioni in opere d'arte minore. Allo stesso periodo si data anche l'Apollo bronzeo detto *Parnopios*, che Pausania ricorda dedicato sull'acropoli[11] e che viene identificato con un tipo di cui si conoscono numerose copie detto *Apollo Kassel*, dal luogo di conservazione dalla copia principale.[12]

In seguito Fidia lavorò come sovrintendente ai lavori per il nuovo tempio dedicato ad Atena, il Partenone; collaborò con gli architetti Ictino e Callicrate e seguì i lavori per la decorazione scultorea del tempio fino al 438 a.C. circa,[13] quando si data la sua partenza per Olimpia e la consacrazione della colossale statua di culto crisoelefantina detta *Athena Parthènos*, realizzata da Fidia per la cella del tempio. Realizzò i modelli per le sculture dei due frontoni, per le 92 metope del fregio esterno e per il fregio interno (processione delle *Panatenee*), che decorava il muro della cella. Tali grandi lavori eseguiti con molti discepoli e allievi sono oggi quasi interamente conservati al British Museum (*Collezione Elgin*); molte figure rappresentate sono realizzate con la peculiare tecnica del panneggio bagnato ideato dallo stesso Fidia. Benché sia da escludere probabilmente una diretta partecipazione di Fidia all'opera scultorea, l'impronta di un unico ideatore dell'intero programma decorativo con i suoi complessi contenuti simbolici e cosmologici appare indiscussa.[5]

Secondo la testimonianza di Plinio (XXXIV, 53), in un periodo che può essere compreso all'incirca tra l'*Athena Parthènos* e lo *Zeus di Olimpia*, Fidia partecipò a una competizione indetta per la realizzazione di una serie di amazzoni, da dedicare nel santuario di Efeso, insieme a Policleto, Kresilas e Phradmon; l'attribuzione a Fidia del tipo dell'*Amazzone Mattei* non è da considerarsi conclusiva ed esistono ancora dubbi sull'esistenza storica del concorso di cui narra Plinio.[14]

A Olimpia

Intorno al 438 a.C. si data l'incarico da parte del santuario di Olimpia per la realizzazione di una nuova e colossale statua crisoelefantina di Zeus Olimpio, da situare all'interno del tempio di Zeus; realizzata tra il 435 e il 425 a.C.[5] venne annoverata tra le sette meraviglie del mondo; la statua è andata perduta, ma resta una delle opere greche maggiormente menzionate nella letteratura antica; Pausania, nella sua *Periegesi della Grecia*, ne offre una dettagliata descrizione[15].

Rientro ad Atene

Diverse, e tra le principali Aristofane (*La pace*), suoi scoliasti, Plinio e Plutarco (*Vita di Pericle*), sono le fonti letterarie che lo dicono vittima delle lotte politiche ateniesi e del clima antipericleo teso a screditare l'intera cerchia degli amici dello statista. Nel 433 a.C. fu accusato di essersi impadronito di una parte dell'oro destinato alla statua di Atena, ma riuscì a scagionarsi facendo pesare il metallo prezioso impiegato per le vesti della dea e dimostrando di aver usato esattamente la quantità ricevuta. Successivamente, fu accusato di empietà per aver raffigurato sé stesso sullo scudo della dea. Gettato in carcere, morì un anno dopo per malattia o per veleno.[16]

Stile

I temi stilistici ricorrenti nelle fonti letterarie antiche sono la preminenza di Fidia nella rappresentazione della natura divina, secondo le modalità della grandezza e della compostezza, la sua versatilità, ossia la capacità di lavorare con differenti materiali applicati a differenti tecniche e infine quello della precisione e della capacità esecutiva.

I suoi bassorilievi sono notevoli per rigore compositivo e senso ritmico, staccandosi dalla staticità dei grandi fregi orientali: nella processione delle Panatenaiche vengono inseriti dei contrappunti, come personaggi girati all'indietro, e la composizione si articola per linee curve, convergenti e divergenti. I personaggi sono ben distinti e scalati, dando l'impressione dell'affollamento di molti individui e non di un ammasso indifferenziato.

Note

1. ^ *Nat. hist.*, XXXIV, 49.
2. ^ *Nat. hist.*, XXXV, 39.
3. ^ Pausania, IX 4, 1; Plutarco, *Aristide*, 20.
4. ^ Paus., VII 27, 2.
5. Delivorrias 1994, in EAA, s.v. *Fidia*.
6. ^ X 10, 1.
7. ^ Becatti 1960, in EAA, s.v. *Fidia*.
8. Paus., I 28, 2.
9. ^ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, *Athena Lemnia Hm 049*, su *skd-online-collection.skd.museum*. URL consultato il 20 maggio 2013 (archiviato dall'url originale il 25 marzo 2014).; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, *Athena Lemnia Hm 050*, su *skd-online-collection.skd.museum*. URL consultato il 20 maggio 2013 (archiviato dall'url originale il 25 marzo 2014).
10. ^ *Imagines*, 4 e 6.
11. ^ Paus., I 24, 8.
12. ^ Museumslandschaft Hessen Kassel, *Apollon Typ Kassel, inv. nr. SK 3*, su *antikeskulptur.museum-kassel.de*. URL consultato il 20 maggio 2013.
13. ^ Tra le più discusse questioni relative alla cronologia dell'attività di Fidia è appunto la sua presenza ad Atene tra il 438 a.C. e il 432 a.C., come supervisore ai lavori, contemporaneamente alla sua attività per il santuario di Olimpia.
14. ^ Brunilde Sismondo Ridgway, *A Story of Five Amazons*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 78, n. 1, 1974, pp. 1-17, DOI:10.2307/503751.
15. ^ Paus., V 10, 2; XI 1, 11.
16. ^ G. Reale, *Platone: tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2009, nota 35 p. 999.

Bibliografia

- Giovanni Becatti, *Fidia*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. 3, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1960.
- A. Delivorrias, *Fidia*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale : Secondo supplemento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1994.
- Giuliano A., *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma 1998 ISBN 88-430-1096-4
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7107-8

Voci correlate

- Frontoni del Partenone
- Atena Lemnia
- Atena Promachos
- Atena Parthenos

- Ermes Ludovisi
- Statua di Zeus a Olimpia

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Fidia**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Fidia (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Phidias?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Fìdia*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- Giuseppe Cultrera, *FIDIA*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1932.
- (EN) *Fidia*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- *Opere di Fidia*, su *openMLOL*, Horizons Unlimited srl.
- (EN) *Fidia* / *Fidia (altra versione)*, su *Goodreads*.
- Andrew Stewart, *One Hundred Greek Sculptors, their Careers and Extant Works*, su *The Perseus Project*. URL consultato il 19 maggio 2013.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 26911786 (https://viaf.org/viaf/26911786) · ISNI (EN) 0000 0000 9514 5392 (http://isni.org/isni/0000000095145392) · BAV 495/88004 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_88004) · CERL cnp00562418 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00562418) · Europeana agent/base/147145 (https://data.europeana.eu/agent/base/147145) · ULAN (EN) 500010586 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500010586) · LCCN (EN) nr89017947 (http://id.loc.gov/authorities/names/nr89017947) · GND (DE) 118593765 (https://d-nb.info/gnd/118593765) · BNE (ES) XX1252352 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX1252352) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX1252352) · BNF (FR) cb12117024h (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12117024h) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12117024h) · J9U (EN, HE) 987007291804705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007291804705171) · WorldCat Identities (EN) viaf-26911786 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-26911786)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Fidia&oldid=133067133"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 18 apr 2023 alle 12:59.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Prassitele

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Prassitele (in greco antico: Πραξιτέλης, *Praxitélēs*; Atene, 400/395 a.C. – 326 a.C.) è stato uno scultore greco antico vissuto nell'età classica ed attivo dal 375 a.C. alla sua morte. Viene considerato uno dei grandi maestri della scultura greca del IV secolo a.C. insieme a Skopas e Lisippo.

Hermes con Dioniso. Museo archeologico di Olimpia

Le fonti più antiche relative a Prassitele sono di età ellenistica. Esse riferiscono di opere variamente diffuse nel territorio greco e in Asia Minore. Benché lavorasse anche il bronzo, egli era conosciuto soprattutto per i suoi lavori in marmo (Plinio, *Nat. hist.*, XXXIV, 69) che il pittore Nicia trattava per lui con cere colorate le quali creavano una particolare patina lucente detta *gànosis* (*Nat. hist.*, XXXV, 133). Gli sono stati attribuiti almeno ventisette tipi scultorei in uso in epoca romana, il più ammirato dei quali fu l'*Afrodite di Cnido*.[1]

Indice

- **Contesto storico**
- **Biografia**
- **Opere, copie e attribuzioni**
  - Satiro versante
  - Eroti
  - Afrodite di Cnido
  - Apollo sauroctono
  - Hermes con Dioniso
  - Satiro in riposo (*anapauomenos*)
  - Venere di Sinuessa
- **Stile**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Contesto storico

Prassitele visse ad Atene in un'epoca caratterizzata da una vera e propria crisi, sia del modello della polis sia per quanto riguarda l'identità della popolazione ateniese. Questa cominciò a percepire il mondo in una dimensione più isolata rispetto al periodo classico di Pericle, quando la vittoria contro i Persiani, nel 480 a.C. a Salamina, aveva determinato un sentimento di superiorità capace di coinvolgere gran parte della civiltà greca. Il mutamento causato dalle guerre peloponnesiache diede origine ad una nuova interpretazione della realtà.[2]

Biografia

Scultore ateniese, probabilmente figlio di Cefisodoto il Vecchio ebbe a sua volta due figli entrambi scultori, Cefisodoto il Giovane e Timarco. Plinio (*Nat. hist.*, XXXIV, 50) riferisce che la sua arte fiorì negli anni intorno al 364-361 a.C. L'elenco delle sue opere attestate dalle fonti letterarie è superiore alle possibilità consentite dalla vita di un solo uomo, occorre quindi immaginare l'esistenza di un'officina ad Atene dotata di numerosi collaboratori, ereditata dal padre già entrato a far parte di importanti ambiti sociali. Se l'esegesi delle iscrizioni sulla base in calcare che doveva reggere la colonna di acanto dedicata a Delfi dagli ateniesi nel 375 a.C. recante la firma di Prassitele è corretta, l'opera sarebbe tra le prime importanti commissioni affidate a Prassitele all'interno dell'officina di Cefisodoto I; l'attribuzione tuttavia non è concorde.[3] La data indicativa per la morte dello scultore invece si deduce dai numerosi documenti epigrafici che attestano il pagamento da parte di Cefisodoto II di ingenti liturgie navali, i quali starebbero ad indicare l'avvenuto passaggio di proprietà della eredità di famiglia.

Opere, copie e attribuzioni

Base da Mantinea, lastra marmorea con Apollo e Marsia. Atene, Museo archeologico nazionale 215

Pochi sono i reperti scultorei originali datati al IV secolo a.C. e collegati alla bottega di Prassitele. Il cosiddetto *Efebo di Maratona*, statua in bronzo di giovane atleta, è datato al 340-330 a.C. circa (Atene, Museo archeologico nazionale 15118);[4] le teste Leconfield a Petworth (forse collegabile al tipo della Afrodite di Alessandria al Latmo in Caria)[5] e Aberdeen a Londra (British Museum, Sculpture 1600),[6] sono datate a partire dalla fine del IV secolo a.C. Attribuibile alla bottega di Prassitele si ritiene anche la *testa di Eubuleo* (Atene, Museo archeologico nazionale 181), datata al 330-320 a.C. circa,[7] della quale si conoscono numerose copie; l'opera di Atene è stata trovata nei pressi della Grotta di Eubuleo a Eleusi nel 1885, apparteneva forse ad una statua completa perduta e presenta segni di rilavorazione. I tre pannelli marmorei trovati a Mantinea nel 1887, reimpiegati nella pavimentazione di una chiesa bizantina, ora al Museo archeologico nazionale di Atene (nn. inv. 215-217), sono collegati a Prassitele tramite l'attribuzione a quest'ultimo, da parte di Pausania (VIII, 9.1), di una triade apollinea per il tempio di Leto a Mantinea, con base decorata a rilievo. I pannelli datati alla metà del IV secolo a.C. vengono considerati opera di bottega.[8]

Satiro versante

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Satiro versante****.*

È ritenuta una delle prime opere di Prassitele; l'originale era in bronzo e ne esistono diverse copie di età romana. A descrivere l'opera è Pausania che riferisce di averlo visto sulla via dei Tripodi ad Atene e che lo lega cronologicamente, tramite un aneddoto, all'*Eros di Tespie* (Paus., I, 20.1), così chiamato dalla città di Thespies in Beozia, patria di Frine, ricordata in letteratura come amante di Prassitele.[5]

Eroti

Statua di Eros o Thanatos, copia di età antonina. Roma, Musei Capitolini S 1092

Stando alle fonti letterarie l'Eros marmoreo condotto da Frine a Tespie (Paus., I, 20.1) andò distrutto in un incendio a Roma e fu sostituito a Tespie dalla copia eseguita dallo scultore ateniese Menodoros (Paus., IX, 27.3); Adolf Furtwängler riconobbe il tipo dell'*Eros di Tespie* nella copia romana di Centocelle (Roma, Musei Capitolini 1092). Un secondo Eros in marmo dedicato a Pario, di cui narra Plinio (*Nat. hist.*, XXXVI, 22), è stato riprodotto sul verso delle monete del luogo in età romana e l'immagine numismatica è stata collegata con l'Eros Borghese del Louvre (n.inv. MR 140).[9]

Afrodite di Cnido

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Afrodite cnidia****.*

Questo tipo scultoreo deriva dalla statua di culto eretta presso il tempio di Afrodite Euploia a Cnido. Il collegamento tra l'originale descritto in letteratura e le numerose copie riconosciute venne effettuato sulla scorta di riproduzioni monetali cnidie di epoca romana. Seguendo Plinio (*Nat. hist.*, XXXVI, 20) due statue in marmo di Afrodite erano state scolpite da Prassitele e offerte per lo stesso prezzo agli abitanti di Coo che scelsero di acquistare l'Afrodite vestita, mentre quella priva di vesti fu acquistata dagli abitanti di Cnido. Da questo racconto ci giunge l'immagine (non l'unica) di una officina in cui i lavori venivano condotti non esclusivamente su ordinazione; si deduce inoltre l'aspetto innovativo della statua acquistata dagli Cnidi: il nudo integrale nella rappresentazione di una divinità femminile in dimensioni più grandi del vero è una innovazione prassitelica e così la creazione di una sorta di narrazione ai fini di un maggiore coinvolgimento da parte dell'osservatore. Attraverso elementi incorporati nella struttura della statua, in questo caso la veste e l'hydria, Prassitele introduce aspetti narrativi che dovevano essere posti in relazione al culto della dea e ai rituali ed esso connessi. L'opera sopravvive nelle numerose e diffuse copie, le più antiche delle quali, in dimensioni ridotte, sono datate al II secolo a.C. La replica più famosa è la *Venere Colonna* nei Musei Vaticani (n. inv. 812) che Hans von Steuben in un lavoro del 1989 ha descritto come copia di una rielaborazione di epoca ellenistica.[10]

Apollo sauroctono

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Apollo sauroctono****.*

Questo tipo viene attribuito a Prassitele in base ad un passo di Plinio (*Nat. hist.*, XXXIV, 70) che si riferisce all'originale come ad un'opera bronzea. Il concetto originario dell'opera potrebbe essere collegato all'Apollo alexikakos, ossia "che allontana il male" e si tratterebbe dunque di una statua di culto.

Hermes con Dioniso

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Hermes con Dioniso***.

Trovato nell'Heraion di Olimpia nel 1877, durante una campagna di scavo tedesca, fu ritenuto a lungo l'opera originale in marmo vista da Pausania nello stesso luogo 17 secoli prima (Paus., V, 17). L'unica testimonianza che collega questa scultura a Prassitele è Pausania, nessun altro autore la menziona nei propri scritti e non se ne conoscono altre copie. Il primo studioso a porre in dubbio l'originalità dell'opera fu Carl Blümel:[11] fu evidenziato infatti come alcune parti, la schiena in particolare, presentassero tracce di rielaborazione. La scultura viene generalmente datata al 100 a.C. circa, ma non sembra siano ancora stati evidenziati dati considerati unanimemente conclusivi.[12]

Satiro in riposo (*anapauomenos*)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Satiro in riposo***.

Il tipo del *Satiro in riposo* (Roma, Musei Capitolini S 739), caratterizzato da una posizione particolarmente instabile e dotata di necessario supporto laterale, potrebbe corrispondere a quello che Plinio (*Nat. hist.*, XXXIV, 69) chiama *Satiro periboetos*, ossia particolarmente noto[5] perché conosciuto attraverso un numero altissimo di riproduzioni in Italia, Grecia, nord Africa e Asia Minore. Essa è stata attribuita a Prassitele sostanzialmente per l'affinità stilistica con l'Ermes di Olimpia.[13]

Statua di *Satiro in riposo*, copia di età adrianea. Roma, Musei capitolini S 739

Venere di Sinuessa

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Venere di Sinuessa***.

La Venere di Sinuessa (o *Venere Sinuessana* o, più propriamente, *Afrodite di Sinuessa*) è una scultura antica dell'età classica, rinvenuta nel 1911 nell'area archeologica dell'antica città di Sinuessa, nei pressi dell'attuale Mondragone (CE).

È di stile ellenistico ed è tradizionalmente attribuita allo scultore greco Prassitele o alla sua bottega, facendo così risalire la sua datazione al IV secolo a.C..

Tuttavia, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nella quale la scultura è custodita col numero di inventario 321153, la riporta come "scultura di Afrodite, da Sinuessa, Mondragone, villa romana, marmo, II secolo a.C.".

Stile

La peculiarità attribuite da una tradizione critica ormai secolare all'arte prassitelica vengono indicate solitamente nella dolcezza del modellato delle statue marmoree, caratterizzate da una sorta di languore, spossatezza ed abbandono. Queste caratteristiche in realtà sono proprie dell'Hermes di Olimpia e le attribuzioni a Prassitele dei tipi scultorei diffusi in epoca romana sono state effettuate in base a collegamenti stilistici con questa statua; solo in alcuni casi sono supportate dai riferimenti letterari. Tra queste attribuzioni si possono citare quasi tutte le figure maschili, gli eroti, i satiri, l'*Apollo sauroctono* e l'*Apollo Licio* o *Liceo*.[14]

In queste opere il baricentro della figura si sposta su un lato, rendendo necessaria nelle opere marmoree la presenza del sostegno. Rispetto al *Doriforo* di Policleto (V secolo a.C.), maestro d'equilibrio, si è di fronte ad un mutamento essenziale, che caratterizza la nuova tendenza artistica; allo stesso tempo l'espansione della figura nello spazio sembra mantenersi nell'ambito della frontalità senza coinvolgere approfondimenti tridimensionali.[15]

Statua di *Venere di Sinuessa*, ellenistica. Napoli, Museo Archeologico Nazionale di Napoli 321153

Note

1. ^ Ajootian 1996, p. 98.
2. ^ Richter 1969, p. 79.
3. ^ Claude Vatin, *Les danseuses de Delphes*, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 127, n. 1, 1983, pp. 26-40, DOI:10.3406/crai.1983.14014, ISSN 0065-0536.
4. ^ Kaltsas 2002, p. 242.
5. Corso 1996, in EAA, s.v. *Prassitele*.
6. ^ The British Museum, *Aberdeen Head*, su *britishmuseum.org*. URL consultato l'11 marzo 2013.
7. ^ Kaltsas 2002, p. 265.
8. ^ Ajootian 1996, p. 122.
9. ^ Ajootian 1996, pp. 113-116.
10. ^ Ajootian 1996, pp. 98-103.
11. ^ Carl Blümel, *Griechische Bildhauerarbeit*, Berlin, 1927, pp. 37-48.
12. ^ Ajootian 1996, pp. 103-109.
13. ^ Ajootian 1996, p. 116.
14. ^ Ajootian 1996, p. 109.
15. ^ Ajootian 1996, p. 128.

Bibliografia

- Luigi Todisco, *Prassitele di Atene. Scultore e bronzista del IV secolo*, Roma, Giorgio Bretschneider, 2017, pp. 148 + 26 Tavole illustrate, ISBN 978-88-7689-301-8.
- Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969.

- Aileen Ajootian, *Praxiteles*, in Olga Palagia; Jerome Jordan Pollitt (a cura di), *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Antonio Corso, *Prassitele*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale : Secondo supplemento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1996.
- Nikolaos Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2002, ISBN 0-89236-686-9.

Voci correlate

- Cefisodoto il Vecchio
- Cefisodoto il Giovane
- Diana di Gabi, opera la cui attribuzione è incerta.

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Prassitele**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Prassitele (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Praxiteles?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *Prassìtele*, su *sapere.it*, De Agostini.
- (EN) *Prassitele*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.
- Andrew Stewart, *One Hundred Greek Sculptors, their Careers and Extant Works*, su *The Perseus Project*. URL consultato il 10 marzo 2013.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 76163187 (https://viaf.org/viaf/76163187) · ISNI (EN) 0000 0000 9561 4259 (http://isni.org/isni/0000000095614259) · BAV 495/40465 (https://opac.vatlib.it/auth/detail/495_40465) · CERL cnp00589123 (https://thesaurus.cerl.org/record/cnp00589123) · Europeana agent/base/147198 (https://data.europeana.eu/agent/base/147198) · ULAN (EN) 500010499 (https://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=&role=&nation=&subjectid=500010499) · LCCN (EN) nr90003636 (http://id.loc.gov/authorities/names/nr90003636) · GND (DE) 118793241 (https://d-nb.info/gnd/118793241) · BNF (FR) cb13163357h (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13163357h) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb13163357h) · J9U (EN, HE) 987007291952605171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007291952605171) · CONOR.SI (SL) 45113699 (https://plus.si.cobiss.net/opac7/conor/45113699) · WorldCat Identities (EN) lccn-nr90003636 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-nr90003636)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Prassitele&oldid=132957314"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta l'11 apr 2023 alle 18:41.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Pittura greca antica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **pittura** (in greco antico ζωγραφία, *zographia*[1] composto di zo, ζω, "vita" e *gráphein*, γράφειν, "scrivere") è l'aspetto meno conosciuto dell'**arte greca**, sebbene agli occhi dei contemporanei ne apparisse come una sublime espressione.

La Tomba del Tuffatore a Paestum (480-470 avanti Cristo).

Indice

- **Difficoltà di studio**
- **Pittura monumentale**
  - La pittura policroma
  - La conquista della prospettiva
  - Il IV secolo
  - La pittura ellenistica
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**

La Gorgone (Medusa) scolpita e dipinta nell'Ipogeo dei Cristallini a Napoli (400-380 avanti Cristo).

Difficoltà di studio

Se la prevalenza dei reperti di scultura e architettura potrebbero far erroneamente pensare a una predilezione ellenica per tali manifestazioni artistiche, le fonti letterarie informano che altrettanto importante fu la pittura, sia su muro che, soprattutto, su tavola. La distruzione quasi totale dei supporti pittorici usati dagli antichi Greci costituisce quindi una gravissima menomazione nello studio della storia della pittura, in piccola parte sopperito dalle tracce e descrizioni delle fonti letterarie, che ne permettono di ricostruire, almeno in maniera ideale, i caratteri fondamentali. Dalle fonti storiche ci sono infatti noti i protagonisti di questa forma d'arte, le problematiche da loro affrontate, le sperimentazioni tentate e i risultati raggiunti.

Un altro supporto conoscitivo importante è rappresentato dalla ceramografia, in cui sono rispecchiate, per quanto possibile, le conquiste e le forme della grande pittura monumentale. La pittura vascolare è sicuramente interessante, ma non va scambiata con i modelli a cui si ispirò: scrisse Federico Zeri che voler

vedere la grandezza di Apelle o di Zeusi nelle opere dei vasai sarebbe come voler capire la grandezza di Michelangelo o Raffaello dalle maioliche di Deruta o di Urbino.[2]

Ipogeo dei Cristallini - particolare di pittura.

Restano inoltre alcune testimonianze in Italia, tra cui la *Tomba del tuffatore* vicino a Paestum e l'*ipogeo dei Cristallini* a Napoli, e molti ritengono che siano le uniche testimonianze di pittura originale di ambiente greco. La Tomba del Tuffatore è un reperto di provenienza magnogreca, in cui sono presenti evidenti elementi di una felice commistione con l'arte campana ed etrusca. Tali caratteristiche, unite all'episodicità del reperto, non ci permettono di considerarlo come un prototipo delle tecniche pittoriche nel mondo greco. L'Ipogeo dei Cristallini, che invece che si trova a Napoli in via dei Cristallini, è composto da quattro sepolcreti, scavati nel tufo, risalenti al periodo ellenistico, con pitture murali e decorazioni architettoniche. In particolare la Tomba C ha la camera sepolcrale inferiore dotata di ghirlande di vario tipo alle pareti e rilievi architettonici che determinano la composizione della sala (lesene con capitelli figurativi, architravi con dentatura e cimazione, timpano con fascia di profilo, tetto a capanna). Inoltre, c'è un Gorgone, composto da rilievo e dipinto, nella lunetta sulla parete di fondo. La parete d'ingresso è affrescata con raffigurazioni di una patera sospesa, una brocca e due candelabri. Il tipo di pittura è considerato di alta qualità e artistico.

Esiste poi una serie di opere etrusche e romane ispirate a modelli greci e si possiedono infine, per il periodo ellenistico, alcuni resti di affreschi e di mosaici in Macedonia (Verghina, Pella), oltre a composizioni quadricromatiche tradotte in mosaico, tra cui la più celebre è il mosaico della battaglia di Isso dalla Casa del Fauno a Pompei.

Pittura monumentale

La pittura policroma

Dettaglio della decorazione dell'*Olpe Chigi*.

La tradizione letteraria coerentemente con i pochi reperti pittorici superstiti colloca nel nord-est del Peloponneso, a Corinto o a Sicione, il sorgere della più antica grande scuola pittorica. L'unica fonte scritta per la pittura del periodo arcaico è Plinio il Vecchio che nel Libro XXXV della *Naturalis historia* ne riassume brevemente la vicenda: in tali città si sarebbe sviluppata dapprima una pittura lineare e monocroma di cui fecero ampio uso Aridice di Corinto e Telefane di Sicione, poi il corinzio Ecfanto avrebbe inventato la tecnica policroma iniziando a dipingere l'interno delle figure maschili con un colore bruno chiaro o rossiccio, a base di argilla cotta triturata, in uno stile in realtà già comune nella pittura egiziana (*Nat. hist.*, XXXV, 15-16).[3] Non possediamo una datazione circa l'introduzione della policromia nella grande pittura (pittura su pannelli di legno, lastre di terracotta o pareti), ma sono giunti sino a noi frammenti dei blocchi di pietra dipinti appartenenti alle mura della cella del tempio di Poseidone a Isthmia (un santuario sotto il controllo di

Corinto) che in base alla tecnica pittorica utilizzata possono essere datati al secondo e terzo quarto del VII secolo a.C.[4] La tavolozza policroma rilevata su questi frammenti è stata avvicinata a quella della decorazione dell'*Olpe Chigi* (640 a.C. circa).[5]

Lastra a decorazione policroma, 540-530 a.C., legno dipinto, Museo archeologico nazionale di Atene 16464.

Meglio conservate sono le metope in terracotta policroma appartenenti al tempio di Apollo a Thermo (un altro sito sotto l'influenza di Cipselo, tiranno di Corinto tra il 657 e il 627 a.C. circa) le quali invece sono più recenti, di dieci o vent'anni, rispetto all'*Olpe Chigi* e probabilmente opera di maestranze di minore valenza;[6] singole figure o piccoli gruppi sono disegnati in nero a contorno sull'argilla color giallo chiaro e riempite con colori piatti con interventi in nero per i dettagli.[7] Da citare infine i frammenti di lastre policrome provenienti dal santuario di Calidone databili tra il primo decennio e la metà del VI secolo a.C.[8]

Particolare di affresco dalle pareti laterali della Tomba del Tuffatore raffigurante una scena di simposio (480-470 a.C.), Museo archeologico nazionale di Paestum.

Intorno alla metà del VII secolo a.C. dunque in una vasta area della Grecia settentrionale la tecnica policroma venne impiegata sia nella grande pittura sia, in via probabilmente solo sperimentale, nella decorazione vascolare; questo incontro, dovuto forse a un'attività artigianale che non distingueva tra i due ambiti di applicazione, ebbe breve durata e dopo l'*Olpe Chigi* la ceramografia tornò ad impiegare prevalentemente tecniche proprie come la figura nera, sicuramente più veloci ed economiche.[6] Il riconoscimento delle rispettive specificità linguistiche tuttavia non escluse il reciproco scambio di esperienze quale si manifesta ad esempio nelle lastre di terracotta policroma attraverso l'impiego del graffito (come nelle *Lastre Boccanera*, dalla Necropoli della Banditaccia a Cerveteri)[9] o, viceversa, in una produzione ceramografica in cui la volontà pittorica tendeva ad escludere decorazioni secondarie o di riempimento.[3]

La scena principale dell'*Olpe Chigi* con le due schiere di opliti che si affrontano in un sovrapporsi di figure impone considerazioni che non si limitano all'impiego della policromia, ma che riguardano l'interesse per la profondità e la resa spaziale; anche in questo ambito l'*Olpe Chigi* è un'opera singolare e avanzata che rende possibile l'idea di una già sperimentata pratica nella grande pittura. Benché non ci sia differenza nella dimensione delle figure l'esistenza di piani differenti è suggerita dalla sovrapposizione e dai contrasti tonali così che la legge del piano unico tipica dei vasi in stile geometrico viene ad essere superata. Questo mezzo rudimentale per suggerire la profondità continuerà ad essere l'unico mezzo impiegato per circa un secolo.[6]

Si sottolinea spesso che la preminenza di Sicione e Corinto nella narrazione di Plinio può essere dovuta alla sua fonte, Senocrate di Sicione; una tradizione parallela sempre in Plinio descrive lo sviluppo della pittura policroma nella Grecia orientale in relazione al pittore Bularco, ma in un contesto reso meno sicuro da difficoltà e incongruenze cronologiche.[10]

Le lastre di terracotta per la decorazione parietale continuano ad essere numerose sino alla fine dell'età arcaica, ne abbiamo un esempio nella lastra dell'acropoli di Atene con l'oplite in corsa (Museo dell'Acropoli, 1037) datata 520-510 a.C. che ricorda le metope di Thermo. Le stele attiche in marmo dipinto della fine del VI secolo a.C. ricordano invece la tecnica della ceramica a figure rosse, come nella *Stele funeraria di Lyseas* del 510-500 a.C. (Museo archeologico nazionale di Atene, 30).

Fuori di Atene i dipinti su legno trovati a Pitsa, a ovest di Sicione, possono essere un riflesso degli affreschi contemporanei di media qualità: su un fondo bianco a base di gesso sono disegnate figure colorate in sei o sette colori alle quali ancora mancano profondità e effetto plastico; il colore inoltre è ancora usato in modo riempitivo e il volume è reso ricorrendo unicamente al disegno.[11][12]

Contemporanei delle tavole di Pitza sono i dipinti frammentari rinvenuti a Gordio, in Frigia, che decoravano l'interno di un edificio. La ricostruzione ha restituito un fregio continuo con scena di banchetto che si svolgeva lungo tre pareti. La pittura è a tempera con disegno preparatorio in rosso. Al 525 a.C. risale anche la decorazione di una delle due tombe rinvenute a Elmali in Licia. Si tratta della tomba di Kizilbel (scoperta nel 1969) e decorata da maestranze greco-orientali e anatoliche,[13] che presenta affinità con le tombe etrusche della necropoli dei Monterozzi (le tombe della Caccia e della Pesca, degli Auguri, dei Tori) e un'iconografia assimilabile alla ceramica corinzia.[14] La decorazione ricopriva l'intero tumulo, soffitti e pavimenti compresi; le pareti recavano fregi sovrapposti, con temi tratti dalla mitologia greca (le Gorgoni e Medusa con i figli, Pegaso e Crisaore; l'agguato di Achille a Troilo) e scene di vita reale connesse con l'attività e l'ambiente sociale del defunto.[13] Il disegno preparatorio era eseguito in rosso direttamente sulla pietra calcarea, riempito con colori piatti e ripreso dal disegno definitivo in nero.[15] Gli altri pigmenti impiegati erano le varie tonalità del rosso, l'azzurro, il malva e raramente il verde.[14]

Leggermente più tarda (500 a.C. circa) è la lastra calcarea proveniente dal Tesoro degli Achemenidi di Persepoli con la scena della contesa fra Eracle e Apollo per il possesso del tripode di Delfi. La lastra, frammentaria, presenta un disegno preparatorio inciso, ma le erosioni e le incrostazioni hanno provocato la totale perdita del pigmento, probabilmente steso in origine su un fondo come quello che veniva steso sui pannelli arcaici in legno o in terracotta. L'opera, eseguita utilizzando una pietra locale, è stata ricondotta ad artisti ionici e committenti greci presenti in territorio persiano. Non essendo stati ritrovati in Grecia altri pannelli dipinti su pietra, aventi funzione decorativa o votiva, è possibile che almeno per quanto riguarda il supporto utilizzato l'autore sia stato influenzato da una pratica locale.[16]

La conquista della prospettiva

Polignoto e Micone, nella prima metà del V secolo a.C., rinnovarono i rapporti spaziali tra figura e sfondo, verso una più convincente rappresentazione dello spazio, che tuttavia restava priva di impostazione prospettica e di chiaroscuro, quest'ultimo limitato a dettagli e oggetti. Una pittura che, stando alle testimonianze vascolari (come il cratere di Orvieto del Pittore dei Niobidi), viveva ancora di linearità e astrazioni. Più tardi Agatarco di Samo, a giudicare dalle testimonianze letterarie, riuscì a sviluppare una particolare rappresentazione prospettica. Sebbene sia perduta la trattatistica su tale argomento, accenni in opere più tarde (ellenistiche e romane) parlano di una visione "sferica" determinata dalla forma dell'occhio e dai suoi movimenti in circolo; tale idea si trova anche nel IV postulato di Euclide, in cui si teorizza che la distanza tra occhio e oggetti non è una misura lineare ma gradi angolari e angoli di cerchio. Gemino, nel I secolo d.C., scrisse come le linee rette vengono percepite dall'uomo come leggermente incurvate, giustificando l'applicazione delle correzioni ottiche dell'architettura[17].

La più chiara trattazione sulla prospettiva antica risale a Vitruvio, che nel *De architectura* parlò di "icnografia", "*erecta imago frontis*" e "*scaenographia*": quest'ultima consisteva in una rappresentazione della facciata e dei lati di un edificio in scorcio, «con la convergenza di tutte le linee al centro del

compasso». Cosa si intendesse con questo passaggio non è chiaro: c'è chi lo ha interpretato come un occhio verso il quale convergono le linee intersecate da una superficie sferica e c'è chi lo intende come una prospettiva di tipo rinascimentale.[17]

Le innovazioni introdotte da Agatarco sembrano rimaste confinate all'ambito scenico e teatrale. La seconda metà del V secolo a.C. vide l'attività di altri celebri pittori, tra cui Parrasio, maestro della "linea funzionale", capace di suggerire i volumi, Apollodoro *skiagraphos* colui che, forse sulla scia di Agatarco, perfezionò la prospettiva, articolando i volumi attraverso l'intensità delle luci e delle ombre, e Zeusi, il più noto fra i pittori di età classica, che poté avanzare lungo la strada aperta da Apollodoro. All'arte illusionistica di Zeusi sono legati vari aneddoti, di età ellenistica, tra cui quello del fanciullo con un grappolo d'uva dipinto, che ingannava perfino gli uccelli che cercavano di beccare il frutto.[17]

Rapimento di Persefone, affresco, 100x350 cm circa (350 a.C. circa), tomba di Persefone, Vergina, Macedonia.

La portata dell'innovazione introdotta da Apollodoro e Zeusi dovette essere notevole se Platone vi si oppose con tanta energia all'interno di una polemica ancora viva nel secondo quarto del IV secolo a.C., quale ne fosse la vera natura tuttavia è questione irrisolta. Attestata per la fine del V secolo a.C. con il nome di *skiagraphia* da diverse fonti letterarie, viene frequentemente detta "chiaroscuro" dagli studiosi moderni i quali vi assegnano differenti significati, generalmente una combinazione di ombreggiatura e prospettiva.[18] La schiagrafia è indicata da Plinio e Quintiliano come la tecnica grazie alla quale la pittura si distinse dal disegno. Zeusi è ricordato da Plinio come il successore di Apollodoro (al quale le fonti non attribuiscono alcun trattato tecnico), e da Quintiliano come colui che elaborò i fondamenti teorici di questo nuovo modo di dipingere allontanando questa arte da quella prodotta dai pittori dell'inizio del V secolo (Polignoto e Aglaofonte), detti arcaici per l'uso di colori piatti (*Institutio oratoria*, XII, 10, 3-4). Plinio (*Nat. hist.*, XXXV, 29), se l'interpretazione di Eva Keuls è corretta, descrive la *skiagraphia* come una tecnica basata sulla giustapposizione e sull'alternarsi di colori contrastanti; la descrizione di Plinio potrebbe derivare da un trattato tecnico perduto di epoca classica, essendo il termine *skiagraphia* sempre impiegato con significati diversi e in una forma generica e ambigua nelle fonti posteriori, anche per i pittori primitivi, relativamente al modo di dipingere attraverso silhouette,[19] e non essendo attestati trattati sul colore di epoca ellenistica.[20]

Oltre al passo di Plinio, le fonti letterarie più utili alla comprensione della tecnica introdotta da Apollodoro sono quelle a lui più vicine in senso cronologico, Platone e Aristotele, vissuti in un'epoca che mostrava ancora interesse per gli studi sulla percezione dei colori. Da un'analisi dei passaggi contenuti nei testi dei due filosofi e relativi alla *skiagraphia* Eva Keuls ha potuto intendere la tecnica in questione come una specie di tecnica divisionista, sommando alla descrizione di Plinio altre caratteristiche come la visione da lontano, le superfici colorate costituite da macchie o punti e la particolare adeguatezza della tecnica alla pittura di paesaggio.[21]

Il IV secolo

L'apice della pittura si raggiunse, sempre secondo le fonti letterarie, nel IV secolo a.C. grazie ad artisti dei quali la tradizione restituisce i nomi ma dei quali non resta praticamente niente di osservabile oggi. Vi si distinguono due scuole, la *tebano-attica* e la *sicionia*. La scuola di Sicione secondo le fonti fu fondata da Eupompo e portata avanti dal suo allievo Panfilo di Anfipoli; durava 12 anni e vi si sarebbero formati Apelle, pittore soprattutto di cavalletto e ritrattista ufficiale di Alessandro Magno, Melanthios e Pausia che fu forse il più noto interprete dell'accademismo tipico della scuola sicionia. Suoi allievi furono Aristolaos e Nikophanes. La scuola tebano-attica fu fondata dal tebano Aristeides; vi appresero l'arte pittorica Eufranore, che attraverso Charmantidas la trasmise a Nicia, e Nicomaco di Tebe, maestro a sua volta di Aristide di Tebe e di Filosseno di Eretria.[22]

Mosaico della *Battaglia di Isso* (100 a.C. circa), dalla Casa del Fauno di Pompei forse da un originale di Filosseno di Eretria del IV secolo a.C. (Napoli, Museo archeologico).

Filosseno di Eretria dipinse una nota rappresentazione della battaglia di Isso, oggi esposta al Museo archeologico nazionale di Napoli[23] e rinvenuta presso la Casa del Fauno negli scavi archeologici di Pompei, ove, in sostituzione del mosaico originale, è stata installata una copia fedele. Le direttrici spaziali indicano la profondità dello spazio e il senso del movimento, gli scorci e le ombre sono usati in modo maturo, la luce proviene da un unico punto (al contrario di quanto avviene nell'affresco di Verghina detto *fregio della caccia* attribuito a Nicia), ma è ancora assente il paesaggio, appena accennato dall'albero a sinistra.[24]

Il *sarcofago delle Amazzoni*.

Il *fregio della caccia* attribuito a Nicia fa parte delle scoperte avvenute negli anni 1977-1978 nella località Verghina in Macedonia, dove sono state ritrovate le tombe reali di quella che dovette essere l'antica capitale Aigai. Tra le sepolture, riunite sotto un enorme tumulo, spicca la Tomba di Persefone, risalente al 350 a.C. circa, dove un fregio mostra il resto di un affresco con il rapimento di Persefone tra le Moire, Hermes e Demetra; in esso rapidi tocchi di colore, con toni contrastanti spesso accostati, compongono una scena molto dinamica, in cui la resa di volume e spazio è molto efficace.[23]

Nuove soluzioni compositive vengono adottate nell'ultimo quarto del IV secolo a.C. in aree geografiche distanti fra loro e ad opera di autori privi di reciproci contatti. Nel *sarcofago delle Amazzoni* (Tarquinia), attribuito ad un pittore greco proveniente dall'Italia meridionale, malgrado la composizione lineare di tipo classico, il senso della volumetria dei corpi è ottenuto grazie ad un uso sapiente del chiaroscuro, delle ombre portate e, soprattutto nei lati brevi, delle linee oblique sulle quali si imposta una composizione prospettica di tipo angolare. La stessa struttura prospettica si ritrova nel mosaico con la *Caccia al cervo* di Pella (firmato da Gnosis e forse copia da un originale di Melanzio di Sicione) dove la resa volumetrica e compositiva raggiunge livelli qualitativi eccezionali, anche in considerazione delle possibilità offerte dalla tecnica impiegata. I registri concentrici che decorano la tomba a cupola di Kazanlăk in Bulgaria, datata tra il 323 e il 281 a.C. e dipinta da un artista greco di media qualità non accennano ad ambientazioni di tipo architettonico e paesistico. Solo il gruppo principale con il principe e la sua sposa mostra come la composizione angolare, già individuata nel sarcofago di Tarquinia e nel mosaico di Pella, abbia raggiunto a questa data il mondo della rappresentazione ai livelli più artigianali.[25]

Testimonianze letterarie e monumentali inducono a ritenere tipica della seconda metà del IV secolo a.C. un'impostazione delle scene figurate all'interno di spazi architettonici a tre pareti che tendono, verso la fine del secolo, ad aprirsi su ulteriori sfondi prospettici e ambientali. Si possiede un'accurata descrizione del dipinto con le nozze di Alessandro e Rossane di Aezione, affollato di personaggi in un ambiente chiuso e architettonicamente strutturato. Allo stesso tempo, passi di Aristotele inducono a ritenere ormai conclusa la polemica contro la pittura prospettica e illusionistica, ormai anacronistica al tempo della rivoluzione operata nell'arte da Lisippo.

La pittura ellenistica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Pittura ellenistica***.

La pittura ellenistica, per la scarsezza di fonti antiche sull'argomento, monumentali e letterarie, viene studiata attraverso un'analisi parallela dei documenti minori di epoca ellenistica e delle opere maggiori di epoca romana, nel tentativo di ricostruire le problematiche affrontate dalla pittura greca tra la fine del IV secolo a.C. e la prima metà del I secolo a.C., le quali si delineano così come una maggiore importanza attribuita allo spazio costruito geometricamente, l'impiego di cornici architettoniche e paesistiche, lo studio degli effetti luministici e coloristici.[26][27] Malgrado il dominio economico e politico di Roma la cultura e l'arte di cui usufruiscono le classi privilegiate hanno origine in questo periodo ancora nel mondo greco, la decorazione parietale delle ville romane riceve apporti ellenistici fino al terzo stile, esemplificato dalla Villa di Boscotrecase,[26] mentre la pittura romana prende slancio solo a partire dall'epoca augustea.[28]

Giocatrici di astragali, dipinto su marmo, opera firmata da Alessandro di Atene. Napoli, Museo archeologico nazionale 9562.

Tra i pochi nomi di pittori ricordati dalle fonti letterarie troviamo Antifilo, contemporaneo di Apelle, del quale è documentato letterariamente l'interesse per le fonti luminose e a cui si fa risalire l'origine del genere satirico ad Alessandria d'Egitto, i *grylloi*. L'attenzione all'espressione dei sentimenti e alla psicologia dei personaggi è ricordata da Plinio per Aristide di Tebe; un Eraclide Macedone è attivo in Macedonia e ad Atene. Il verismo ellenistico già noto in ambito scultoreo si collega al nome di Pireico, tramandato come pittore di scene di genere, mentre il neoatticismo in pittura è per noi rappresentato da Alessandro di Atene, di cui ci è giunta la firma sul marmo dipinto con le giocatrici di astragali. All'ultima fase del periodo ellenistico appartiene Timomaco di Bisanzio al quale le fonti riferiscono soggetti epici e mitologici, un isolato maestro applicatosi al genere non più praticato della grande pittura da cavalletto.

Affresco dalla stanza H della Villa di Boscoreale. Napoli, Museo archeologico nazionale 906.

Tra gli scarsi documenti originali di epoca ellenistica è da ricordare la serie di stele funerarie in marmo provenienti da Demetriade in Tessaglia, eseguite ad encausto e originariamente vivacizzate da una ricca gamma di sfumature entro il disegno di contorno. A livello compositivo la *stele di Archidice* resta fedele alla monumentalità della tradizione classica, pur suggerendo la profondità prospettica dell'ambiente attraverso la posizione di tre

quarti della figura centrale. Il verismo ellenistico è invece pienamente recepito nella *stele di Hediste*, dove appare la defunta sul letto di morte, in un ambiente architettonico chiuso, illuminato da un'unica fonte luminosa e con le tipiche aperture prospettiche verso il fondo.

Mosaico nilotico. Palestrina, Museo archeologico prenestino.

Il colorismo della pittura del III e II secolo a.C. è esemplificato dai mosaici di Dioscuride di Samo (dalla Villa di Cicerone a Pompei, ora al Museo archeologico nazionale di Napoli); databili alla seconda metà del II secolo a.C. si ispirano ad originali greci del III secolo a.C. Nella scena dei suonatori ambulanti la semplice organizzazione architettonica del fondo e le ombre proiettate dei personaggi sono sufficienti a collocare le figure nello spazio, mentre il rapporto tra luce e colore raggiunge il punto più alto di realismo nella pittura antica.[29]

Gli affreschi provenienti dalla stanza H della Villa di Boscoreale, della metà del I secolo a.C., riproducono probabilmente un ciclo ellenistico perduto del III secolo a.C.; le figure rappresentate su fondo rosso sono state riconosciute come personaggi storici appartenenti alla corte Macedone. La decorazione architettonica a trompe-l'œil crea l'illusione di uno spazio reale per queste figure che come le sculture di Epigono sono dotate di una plasticità marcata, ormai lontana dalla costruzione per tocchi luministici e luce diffusa inaugurata da Nicia.[30] La Villa di Boscoreale reca un'altra tipologia di decorazione parietale frequente nelle ville romane di epoca tardo repubblicana, quella che deriva, con ogni probabilità, dalle fronti sceniche fisse in legno che in epoca ellenistica venivano impiegate nei teatri. Dell'esistenza di queste scene narra Vitruvio (V, 6, 9; VII, 5,2) e nella dedica del teatro di Oropos esse sono nominate *thyròmata* (I.G., VII, 423). Si tratta di vedute architettoniche prive di personaggi o, nel caso dei drammi satireschi, di scene pastorali con pergolati e fontane.[31]

Il gusto per la natura morta nel periodo ellenistico è testimoniato dalle opere pergamene del mosaicista Soso ricordate da Plinio, e dal tipo di decorazione che in epoca ellenistica troviamo sulle ceramiche di Hadra e su quelle in stile West Slope. A Delo i mosaici ellenistici della seconda metà del II secolo a.C. si dimostrano in linea con le opere di Pergamo, più interessati al soggetto che all'ambientazione paesaggistica. L'anfora premio a mosaico nella Casa del tridente riflette la luce come la coppa con le colombe di Soso; nella Casa delle maschere il Dioniso che cavalca sulla pantera, già rappresentato a Pella, si caratterizza per una maggiore resa plastica e per gli aspetti manieristici.

Dalla pittura ellenistica alessandrina derivano le scene nilotiche dove l'attenzione quasi scientifica per la realtà naturale si manifesta attraverso una descrizione minuziosa ottenuta attraverso colore e luce. La copia a mosaico proveniente dalla Casa del Fauno, ora a Napoli ne è l'esempio più antico giunto sino a noi;[32] più recente ma troppo restaurato è il mosaico con scena nilotica eseguito per il santuario della Fortuna dell'antica Preneste, eseguito da artisti greci provenienti dall'Egitto verso l'80 a.C. L'ambiente paesaggistico con figure pienamente integrate è una conquista conseguita solo nell'ultima fase della pittura ellenistica; ancora da ambiente alessandrino derivano paesaggi tramandatici in numerosi esempi di pittura parietale romana, eseguiti in uno stile rapido, a macchia, retto dal colore e dal chiaroscuro e in assenza di disegno, assimilabile al gusto che si riscontra sulle ceramiche contemporanee e nella poesia bucolica di Teocrito.[33]

Note

1. ^ Filostrato Maggiore, *Immagini*, introduzione, traduzione e commento a cura di Letizia Abbondanza; prefazione di Maurizio Harari, Aragno, 2008, p. 25.
2. ^ Federico Zeri, *Un velo di silenzio*, Rizzoli 1999. Il principio di Zeri è sicuramente valido se si considera il problema a partire dall'epoca classica, mentre per il periodo precedente occorre tenere presente l'unità

delle arti come elemento caratterizzante e riconosciuto prima di effettuare le opportune contestualizzazioni. Cfr. Bianchi Bandinelli 1986, passim. e Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 47-72.

3. Charbonneaux, Martin, Villard 1978, pp. 29-36.
4. ^ Schaus 1988, p. 110.
5. ^ (EN) The Beazley Archive, *Chigi Olpe*, su *beazley.ox.ac.uk*. URL consultato il 6 marzo 2012.
6. Hurwit 1985, pp. 153-164.
7. ^ Cook 1997, p. 51.
8. ^ (EN) *Kalydon, Greece.*, su *The Princeton Encyclopedia of Classical Sites*, Richard Stillwell; William L. MacDonald; Marian Holland McAllister. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1976, ISBN 0-691-03542-3. URL consultato il 6 marzo 2012.
9. ^ (EN) London, British Museum, *Lastre Boccanera 1889,0410.1-5*, su *britishmuseum.org*. URL consultato il 6 marzo 2012.
10. ^ Schaus 1988, p. 111.
11. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1978, pp. 310-315.
12. ^ A. K. Orlandos, *Pitsa*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, 6. Pec-Saq, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1965.
13. Buccino 2005, in *Il mondo dell'archeologia*, s.v. *I Greci in Asia*.
14. Mellink 1994, in EAA, s.v. *Elmali*.
15. ^ Borrelli 1994, in EAA, s.v. *Affresco*.
16. ^ Roaf, Boardman 1980, *passim*.
17. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 48.
18. ^ Keuls 1975, p. 1.
19. ^ Moreno 1997, in EAA, s.v. *Skiagraphia*.
20. ^ Keuls 1975, pp. 9-10.
21. ^ Keuls 1975, pp. 10-11.
22. ^ Giuliano 1987, pp. 799-804.
23. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 49.
24. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 116-118.
25. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 106-114.
26. Bianchi Bandinelli 1986, pp. 92-95.
27. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, p. 97.
28. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, p. 167.
29. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 140-142.
30. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 134-136.
31. ^ Bianchi Bandinelli 1986, p. 95.
32. ^ Moreno 1994, in EAA, s.v. *Arte greca*.
33. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 171-173.

Bibliografia

- Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969, ISBN non esistente.
- (EN) Eva Keuls, *Skiagraphia Once Again*, in *American Journal of Archaeology*, vol. 79, n. 1, Archaeological Institute of America, 1975, pp. 1-16.
- Jean Charbonneaux, Roland Martin; François Villard, *La Grecia arcaica : (620-480 a.C.)*, Milano, Rizzoli, 1978, ISBN non esistente.
- Michael Roaf; John Boardman, *A Greek Painting at Persepolis*, in *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 100, The Society for the Promotion of Hellenic Studies, 1980, pp. 204-206.
- (EN) Jeffrey Mark Hurwit, *The art and culture of early Greece : 1100-480 b.C.*, London, Cornell University Press, 1985, ISBN 0-8014-1767-8.
- Jean Charbonneaux, Roland Martin; François Villard, *Pittura*, in *La Grecia ellenistica : 330-50 a.C.*, Milano, Rizzoli, 1985, pp. 97-198, ISBN non esistente.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9.
- Antonio Giuliano, *Arte greca : Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, Il saggiatore, 1987, ISBN non esistente.

- Gerald P. Schaus, *The Beginning of Greek Polychrome Painting*, in *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 108, 1988, pp. 107-117.
- Paolo Moreno, Giorgio Gullini, Luigi Beschi e Olaf Dräger, *Arte greca*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale : Secondo supplemento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1994.
- Licia Vlad Borrelli, *Affresco*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale : Secondo supplemento*, vol. 1, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1994.
- Machteld J. Mellinck, *Elmali*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale : Secondo supplemento*, vol. 2, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1994.
- Robert Manuel Cook, *Greek painted pottery*, Londra-New York, Routledge, 1997, ISBN 0-415-13860-4.
- Paolo Moreno, *Skiagraphia*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1997.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte : volume 1*, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7107-8.
- Laura Buccino, *I Greci in Asia*, in *Il mondo dell'archeologia*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2005.

Voci correlate

- Ceramica greca
- Pittura etrusca
- Pittura romana

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **Pittura greca**
- Wikiversità contiene risorse su **Pittura greca**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Pittura greca (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Greek_painting?uselang=it)**

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 3790 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=3790) · BNF (FR) cb119651268 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119651268) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119651268)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Pittura_greca_antica&oldid=131521645"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 15 gen 2023 alle 20:53.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Ceramica greca

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'arte della **ceramica** e della pittura vascolare raggiunse nell'**antica Grecia** un alto livello di qualità artistica ed è anche una testimonianza privilegiata della vita e cultura degli antichi Greci.

I vasi greci sono pervenuti ai giorni nostri in gran numero, ma la quantità dei ritrovamenti ceramici rappresenta probabilmente solo un'infima parte della

Apollo ed Artemide, tondo di coppa attica a figure rosse 470 a.C., musée du Louvre FONTE: materiale.

produzione dell'epoca, anche in considerazione del fatto che esistono oggi più di 50.000 vasi provenienti dalla sola Atene.

Indice

Produzione dei vasi

Tipologia dei vasi

Importanza della ceramografia

Decorazione figurata

- Stile protogeometrico
- Stile geometrico
- Stile orientalizzante
  - Ceramica protocorinzia
  - Ceramica protoattica
  - Altri stili orientalizzanti
- Figure nere
  - Figure nere attiche
- Figure rosse
- Figure bilingui
- Periodo ellenistico

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Produzione dei vasi

L'argilla utilizzata per produrre i vasi greci è un'argilla bianca comunemente detta caolino. In base alla località di estrazione può, dopo la cottura, assumere colorazioni differenti e ciò è dovuto alla composizione chimica del terreno più o meno ricco di ossidi di ferro. Una volta estratta, l'argilla veniva finemente raffinata tramite setacciamento e decantazione e solo dopo posta sul tornio e modellata. A questo punto il vaso veniva lasciato ad essiccare, rigorosamente all'ombra, fino a che l'argilla cruda non raggiungeva uno stato particolare detto "durezza cuoio". Aggiunte poi anse e piedi, il vaso veniva dipinto con un sottilissimo strato di argilla purificata detta ingobbio e infine posto nella fornace di particolari forni a pozzo per essere cotto.

Tipologia dei vasi

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Forme ceramiche greche****.*

Le forme della ceramica greca nascono da necessità d'uso domestico, esse venivano riproposte solitamente, salvo rare eccezioni, nei vasi dedicati nei santuari o quelli destinati a scopi funerari. Per questa ragione non ci furono grandi variazioni nel tempo e nello spazio, se non nelle proporzioni e nei dettagli, per una

tendenza stilistica legata al periodo di produzione, o una maggiore o minore permeabilità all'influenza proveniente dalle altre arti, soprattutto dalle forme vascolari metalliche, e in misura minore dalla lavorazione del legno.

Importanza della ceramografia

Lo studio della ceramica non ha soltanto valore fine a se stesso; è emerso infatti come la ceramografia permetta di comprendere, per riflesso, molti aspetti della società antica. La qualità e la quantità dei vasi rinvenuti nei siti archeologici (specialmente nelle necropoli), i dati relativi alla produzione e all'esportazione dei manufatti ci informano con molta precisione circa le condizioni socio-economiche in cui versava la società produttrice. Lo studio della ceramica, inoltre, acquista notevole rilevanza anche in relazione alla questione delle datazioni. I vasi greci infatti consentono di essere datati, almeno sino ad età ellenistica, con un margine di errore massimo di dieci anni; è evidente dunque che, nel momento in cui vengono rinvenuti dei manufatti associati a uno o più vasi essi possono essere datati (purché si verifichino le opportune condizioni) assieme al vaso. Le decorazioni offrono infine, a partire dal periodo figurativo attico, elementi utili a comprendere aspetti importanti dell'antropologia del mondo antico (legati soprattutto alla quotidianità descritta dalle scene dipinte sui vasi) e del mito greco. Non è raro che la filologia classica si appelli alla ceramica antica nella ricostruzione e nell'esegesi del mito.

Decorazione figurata

Nella storia della ceramografia greca i soggetti mitologici sono i più frequenti, solo nel tardo periodo arcaico e nel periodo classico si trova un numero maggiore di soggetti riferentesi alla quotidianità. La contemporaneità e la ritrattistica sono temi accolti solo nel IV secolo a.C.

Il mito per il popolo greco si identificava con la propria storia e si riferiva alle imprese degli eroi dell'età del bronzo, veniva tramandato in modo informale e poteva essere modificato lasciando all'artista ampia libertà di formulazione. I poemi omerici cominciarono ad essere tramandati in forma scritta dal VI secolo a.C. e a partire dal V secolo a.C. le narrazioni tradizionali furono rappresentate sulla scena teatrale. La ceramica decorata era un mezzo di espressione comprensibile a chiunque; gli altri luoghi dedicati alla rappresentazione pittorica nell'antica Atene erano gli interni e le mura di alcuni edifici pubblici, soprattutto templi, costruzioni concepite come eterne, non soggette a mutamenti. I vasi restituiscono l'immagine che le persone comuni avevano del proprio mondo essendo stati il veicolo abituale attraverso il quale si usava commentare il presente, ad un livello inferiore rispetto a quello espresso da poeti, sacerdoti e uomini politici.

Attraverso le iscrizioni vascolari, soprattutto in alcuni periodi storici, si usava indicare i nomi dei principali personaggi rappresentati, esse tuttavia non sempre sono di aiuto per il riconoscimento delle figure minori o dell'intera scena rappresentata; possedevano un valore intrinseco a livello decorativo e questo è documentato dalle numerose iscrizioni prive di senso ritrovate sui vasi arcaici. Attributi, scelti tra altri disponibili per uno stesso culto, vesti o la composizione della scena, rappresentavano ulteriori elementi distintivi e potevano talvolta svolgere funzioni narrative; tuttavia, esigenze compositive o di simmetria potevano indurre il ceramografo a inserire figure o particolari che complicano il lavoro di interpretazione.

La decorazione figurata era costituita essenzialmente da fregi e pannelli. In base alla forma del vaso i fregi potevano essere corti e a ventaglio, come nell'esterno delle coppe, e i pannelli potevano essere circolari, come nell'interno delle coppe; i rettangoli erano per lo più trapezoidali e con lati arrotondati. La decorazione ornamentale intorno alla zona figurata divenne col tempo meno importante e le figure potevano talvolta sovrapporsi o interagire con essa. I primi schemi per i bordi ornamentali risalgono allo stile geometrico e al periodo orientalizzante.

Il campo pittorico del ceramografo era bidimensionale e privo di prospettiva, le figure si disponevano su un'unica linea del suolo, tranne nelle poche rappresentazioni a diversi livelli ispirate alle pitture parietali. Il numero dei personaggi poteva essere ridotto fino alla possibilità di dipingere una sola figura e talvolta tale riduzione poteva dipendere unicamente da scelte espressive. Nelle pitture a figure nere del VI secolo a.C. i lati di un pannello o di un fregio potevano essere occupati da anonimi personaggi, privi di funzione narrativa, nella veste di spettatori, presenti a sottolineare la rilevanza della scena. Il lato secondario dei vasi era solitamente meno curato, tranne nei casi in cui le due scene svolgevano narrazioni complementari e solitamente si tratta di opere di artisti di qualità superiore. Nelle figure nere il lato secondario e le altre aree di importanza minore presentavano decori animali o floreali impiegati unicamente per occupare lo spazio; sui vasi a figure rosse non è insolito trovarvi figure prive di significato. Sulle coppe era considerato principale il lato visibile tenendo la coppa in modo da vedere correttamente il tondo interno.[1]

Stile protogeometrico

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Stile protogeometrico****.*

I vasi del periodo protogeometrico (v. 1050 a.C.-900 a.C.) costituiscono una delle essenziali testimonianze relative all'inizio dei secoli oscuri della civiltà greca.

Anfora globulare ansata, 950-900 a.C., h 35 cm. British Museum A1123.

Nella sua fase più tarda, nel corso del XII secolo a.C. la ceramica micenea (stile "submiceneo") aveva mostrato un impoverimento e schematizzazione del repertorio decorativo: ampie superfici erano prive di decorazione, mostrando lo sfondo del colore naturale del vaso e la decorazione si riduceva a fasce di linee ondulate tracciate a mano libera o semicerchi concentrici, o insiemi di cerchi, linguette, volute, triangoli, reticoli.

La varietà delle forme ceramiche si era ridotta a pochi tipi. Le forme sopravvissute della ceramica micenea divennero ben definite, con netta articolazione delle diverse parti del vaso, il ventre assunse forme ovoidali con una progressiva tendenza allo snellimento. Tra le forme principali troviamo l'anfora a collo distinto, l'*oinochoe* con imboccatura trilobata, la *lekythos*, il cratere, lo *skyphos*, la coppa ad una sola ansa e il *kantharos* a due anse.

La decorazione vascolare restava semplice e si adattava alla conformazione dei vasi sottolineandone le forme. I motivi decorativi venivano tracciati in modo geometricamente più rigoroso, con i semicerchi concentrici tracciati a compasso e le linee orizzontali di spessore uguale e parallele. I motivi decorativi curvilinei scomparvero a favore di ornati rettilinei, come il meandro, inoltre il colore naturale dell'argilla scomparve ricoperto da zone verniciate di un nero brillante (già tipico dell'età del bronzo) che inquadravano le zone decorate.

Dall'Attica lo stile protogeometrico venne esportato e imitato nelle diverse regioni greche, dando origine a diversi stili locali.

Stile geometrico

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Stile geometrico****.*

L'evoluzione dello stile protogeometrico attico è lo stile geometrico, datato tra il IX e l'VIII secolo a.C. Le fasce ornamentali sempre più numerose e fitte scandiscono in questo periodo le parti del vaso annullando le superfici a vernice nera.

Il meandro riempito a tratteggio divenne il motivo decorativo più tipico, accompagnandosi a rombi, motivi a zig zag, denti di lupo, scacchiere e reticoli. Nei riquadri si inserirono svastiche e rosette a quattro foglie. I motivi decorativi si arricchirono di elementi figurati, in particolare figure umane e cavalli.

Le forme dei vasi divennero più articolate e slanciate e anfore e crateri di grandi dimensioni vennero utilizzati come segnacoli per le tombe. Particolarmente ricchi sono i reperti provenienti dal cimitero ateniese del Dipylon. Le scene figurate rappresentavano temi funerari, come la *próthesis* (esposizione e lamentazione del morto).

Si distinguono alcune officine e alcune personalità, tra le quali spicca il Maestro del Dipylon e la sua bottega.

Brocca attica, Tardo geometrico, 740 a.C., Staatliche Antikensammlungen di Monaco di Baviera

Stile orientalizzante

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Periodo orientalizzante****.*

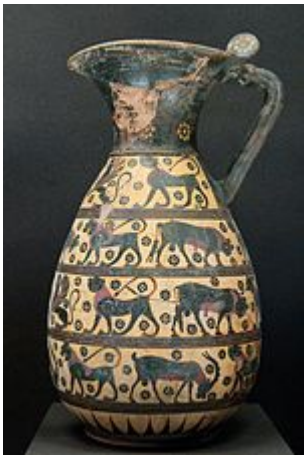
L'esaurimento dello stile geometrico lasciò aperta la via a nuove influenze dal Vicino Oriente; nella ceramografia greca i modelli provenivano da arti maggiormente sviluppate presso quelle popolazioni come la lavorazione di metalli, avori e forse tessuti, le quali mischiavano tradizioni ittite, assire, egiziane ed erano diffuse nel nord della Siria. Il nuovo stile si sviluppò dal 725 a.C. con l'importazione di una nuova gamma di motivi animalistici come sfingi, grifoni, leoni, etc., o vegetali, come fiori di loto e rosette, con un più libero uso di elementi curvilinei e un più organico senso della forma.

Pittura a risparmio e incisione ravvivarono la silhouette geometrica, animali e scene narrative furono gli ambiti principali di applicazione. L'*animal style* è lo stile orientalizzante propriamente detto, lo stile del VII secolo a.C. Corinto fu la prima città greca ad adottare e sviluppare questa nuova tendenza, seguendo impulsi provenienti probabilmente dalla Siria; ad Atene, in alcune delle isole Cicladi e a Creta il cambiamento iniziò nel 700 a.C. Lo stile protocorinzio si basava su un elegante stile animalistico a figure nere con pochi ammirabili esempi di figure umane; nel terzo quarto del VII secolo a.C. invase i mercati greci e giunse sino al secondo quarto del VI secolo a.C.[2]

Ceramica protocorinzia

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Ceramica protocorinzia****.*

Durante il tardo geometrico beni e artigiani di altri paesi cominciarono ad affluire in Grecia portando un nuovo repertorio di forme che le fabbriche di Corinto assorbirono prontamente. Furono assunti a modello i bronzi e gli avori orientali che recavano incise o lavorate a bassorilievo figurazioni più complesse e ricche di particolari rispetto alle silhouette stilizzate diffuse in ambito greco. La complessità dei nuovi motivi portò i vasai corinzi a elaborare la tecnica a silhouette fino alla creazione di una nuova tecnica che viene chiamata a figure nere e che si trova originariamente sui vasi denominati protocorinzi (stile orientalizzante corinzio) termine con il quale si identifica la produzione compresa tra la fine dell'VIII secolo a.C. e il 625 a.C. circa per distinguerla dalle più recenti serie chiamate corinzie (625-550 a.C.).



Olpe protocorinzia, v. 640-630 a.C., h 32,40 cm. Parigi, Museo del Louvre Cp 10475

La migliore ceramica protocorinzia si esprime in uno stile miniaturista, la decorazione si svolge in fasce ripetute intorno al vaso, le figure sono prevalentemente animali, reali o fantastici, che si inseguono o sono posti uno di fronte all'altro in posa araldica; la decorazione fitomorfa è secondaria o di riempimento. Verso la metà del VII secolo a.C. vengono introdotti gli episodi eroici e le rappresentazioni orientali di battaglie vengono reinterpretate come appartenenti al mito greco. La ceramica protocorinzia si arricchirà anche di motivi plastici e sarà la prima ceramica greca di larga esportazione.[3]

Ceramica protoattica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Ceramica protoattica***.

Pittore di Polifemo (attr.), Ulisse e Polifemo, dettaglio di anfora protoattica in stile bianco e nero (*Anfora di Eleusi*), c. 660 a.C., h 142 cm, museo di Eleusi

Il termine protoattico si riferisce alla ceramica ateniese prodotta durante il VII secolo a.C., tra il 700 e il 610 a.C. circa. Ad Atene lo stile geometrico si era distinto per un forte senso dell'ordine, ma le generazioni successive mostrarono una tendenza all'immaginazione grandiosa e alla sperimentazione. Nell'ultimo quarto dell'VIII secolo a.C. le figure sui vasi attici geometrici progressivamente si fecero più grandi e corpose assumendo posizioni stabili e proporzioni più corrette. Comparvero gli animali, reali e fantastici, ma la generale tendenza sperimentale del VII secolo a.C. venne applicata in Attica alle grandi scene mitologiche, sfuggendo alla pura decorazione vascolare di derivazione corinzia per una reale continuità di interesse nei riguardi delle scene narrative. La provincialità di Atene in questo periodo allo stesso tempo la metteva al riparo dal rischio della "massificazione" dovuta ad una grande richiesta nella produzione, come sarebbe accaduto a Corinto; raramente sono state trovate testimonianze protoattiche al di fuori dall'Attica o dell'isola di Egina.[4]

Altri stili orientalizzanti

La ceramica greco-orientale rimase a lungo legata allo stile geometrico, fino alla metà del VII secolo a.C., epoca in cui fu adottata la decorazione a fregi con figure di animali. Questo stile conosciuto come stile delle capre selvatiche prende il nome dal suo soggetto più ricorrente ma sono presenti anche altri animali e mostri orientalizzanti spesso affrontati in posizione araldica intorno a composizioni vegetali.[5] È uno stile regionale di notevole uniformità riconoscibile rispetto ad altri stili orientalizzanti della Grecia, con i suoi animali in nero e porpora, in parte contornati e su un fondo quasi bianco; la forma preferita per questi vasi era l'oinochoe o il piatto. Molti di questi prodotti sono stati attribuiti a Rodi essendo stata questa la prima fonte di scavi, ma lo stile era presente in tutta l'Asia minore, con centri di produzione a Samo, Mileto e Chio.[6]

A Creta la forte tradizione della scuola geometrica influenza il nuovo stile orientalizzante che giunge sull'isola alla fine dell'VIII secolo a.C. e che si manifesta in un primo tempo in un'inusuale astrazione degli ornamenti fitoformi accolti insieme a cerchi, fasce e pannelli di stile geometrico. Durante il VII secolo a.C. la decorazione si fa più libera, mostrando una tendenza alla dispersione nei diversi dettagli piuttosto che alla stabilizzazione di uno stile. Il prodotto più interessante del primo periodo è costituito da una serie di pithoi policromi coperti da un ingubbio chiaro e sovradipinti con colori opachi rosso e indaco, ai quali viene assegnato un medesimo valore, una propensione sconosciuta al mondo greco e forse attribuibile a influenze

Oinochoe milese in stile capra selvatica, detta la Marsigliese o Oinochoe Levy, tardo VII secolo a.C., h 39,5 cm. Parigi, Louvre E658

cipriote. Altre sperimentazioni tipiche del VII secolo a.C. si manifestano a Creta nell'alternanza tra pittura scura su fondo chiaro e pittura chiara su fondo nero, applicate talvolta su uno stesso vaso, l'uso di tecnica a risparmio e incisione, un'anticipazione delle figure rosse attiche risparmiate su fondo scuro, alcuni vasi in bucchero. Se l'impulso orientalizzante originario giunge a Creta direttamente da Cipro, in seguito la ceramica cretese si volge a Corinto. Le forme più diffuse sono il pithos e il dinos fra quelle di grandi dimensioni; tra le numerose e differenti oinochoai la più frequente ha imboccatura tonda; l'ariballo è molto popolare ed ha inizialmente forma globulare che passa in seguito alla forma ovoidale di imitazione corinzia, mentre gli alabastra sembrano derivare dalla forma cipriota. Numerose ancora sono le kotylai e le coppe; frequenti le decorazioni plastiche aggiunte.[7]

La ceramica cicladica presenta fenomeni molto diversificati e di breve durata; come quella protocorinzia è in genere poco interessata alla figura umana, ma in questo panorama si distingue la ceramica denominata *melia* da Melos che presenta ampie scene figurate in tecnica policroma dove l'influenza delle figure nere è solo imitativa ovvero non si presentano incisioni, inoltre è caratteristica di questa produzione l'affollarsi di elementi eterogenei che rendono difficile la lettura (i.e. Anfora paria, "melia", seconda metà VII secolo a.C., h 97 cm. Atene, Museo archeologico nazionale 911).[6][8][9]

Figure nere

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Ceramica a figure nere****.*

La ceramica a figure nere è una tecnica della ceramica greca introdotta a Corinto all'inizio del VII secolo a.C. Ad Atene la nuova tecnica viene adottata senza riserve solo intorno alla metà del VII secolo a.C., si sviluppa pienamente nell'ultimo quarto e raggiunge il suo apogeo nel secolo successivo. A partire dal 530 a.C., fu gradualmente sostituita dalla tecnica a figure rosse. La ceramica a figure nere è caratterizzata dal disegno di figure in vernice nera sul fondo d'argilla e dall'utilizzo delle incisioni (praticate prima della cottura), tramite bulino o altri strumenti appuntiti, per evidenziarne i particolari che risultano così costituiti dall'emergere del colore proprio del fondo argilloso. Altri particolari potevano essere aggiunti tramite pigmenti rossi o bianchi. Benché si tratti di una tecnica a quattro colori, almeno nella sua forma pienamente sviluppata, l'unico elemento che la caratterizza e che giustifica l'identificazione della tecnica stessa è la presenza delle incisioni.[10]

Vaso François (particolare dell'ansa). Firenze, Museo archeologico etrusco 4209

Prima della fine del VII secolo a.C. la molteplicità sfuggente del mondo visibile era ormai condensata in poche e ben ponderate forme sufficienti ad esprimere le principali attività e atteggiamenti di uomini e animali. Nella formazione di questo patrimonio iconografico Corinto aveva svolto una parte fondamentale. I volti femminili sono bianchi, dipinti sopra la silhouette nera che affiora sotto l'incisione; il rosso è riservato alla parte maschile e questa suddivisione era già stata adottata dall'arte egizia. I volti sono generalmente

rappresentati di profilo, la vista frontale è riservata a figure grottesche e mostruose come satiri e gorgoni. L'espressione è affidata alla gestualità. Negli uomini la barba è simbolo di matutrità o di classe. Tutto è retto da convenzioni da cui gli artisti raramente si allontanano.[11]

Figure nere attiche

Tecnicamente la ceramica attica a figure nere è di qualità eccellente, eseguita con estrema cura dalla lavorazione dell'impasto alla modellazione. La cottura consegue una copertura nera lucente e la composizione privilegia il pannello piuttosto che il fregio, ma la decorazione figurata può variare dal miniaturistico al monumentale.[12] Il gusto per i motivi tratti dai racconti mitologici e la composizione in un solo grande registro sono gli elementi innovatori della ceramica ateniese; il Pittore di Nesso fu tra i primi ad adottare le figure nere ad Atene continuando a decorare grandi anfore funerarie con grandi figure disegnate con un senso della proporzione sconosciuta ai ceramografi corinzi; per dare maggiore enfasi alle figure nere, non adatte ai grandi vasi ateniesi si tendeva a raddoppiare le linee del disegno.[12] Altri ceramografi, tra i quali Chèlide, seguirono questo stile continuando a dipingere sia ornamentazioni animalistiche sia scene narrative e alcuni di questi vasi verso il 600 a.C. cominciarono a diffondersi in Grecia e non solo. Fu verso il 570 a.C. che Atene si distaccò dall'influenza corinzia scegliendo decisamente di dedicarsi alle scene narrative e creando uno stile proprio; il capolavoro di questa svolta è il Vaso François. In questo periodo che coincide con l'inizio della fase matura delle figure nere attiche iniziano in alcuni casi a differenziarsi i ruoli del vasaio e del pittore. I grandi vasi funerari lasciano progressivamente il posto a vasi della vita quotidiana, come idrie, coppe e crateri. Le forme vascolari non sono ininfluenti nella formazione dello stile attico a figure nere e l'evoluzione della coppa da vino in particolare. Tra i nomi da ricordare si trovano quello di Lydos, del Pittore di Amasis che disegna figure eleganti e dotate di insolita vivacità e di Exekias, suo contemporaneo il quale raggiunge uno stile classico improntato a severità eroica. Questi artisti lavorano ad Atene negli anni della dominazione dei Pisistratidi, un periodo di grande attività nei lavori pubblici e di prosperità economica.

Figure rosse

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Ceramica a figure rosse****.*

Eufronio, cratere di Ercole e Anteo (515 a.C. circa, Louvre)

La ceramica a figure rosse fa la sua comparsa ad Atene verso il 530 a.C.; la data è stata fissata in base alla somiglianza stilistica tra le prime figure dipinte sui vasi a figure rosse e le figure del fregio del Tesoro dei Sifni a Delfi, per la datazione delle quali esistono testimonianze certe. La nuova tecnica consiste in un'inversione di tendenza rispetto a quella delle figure nere, essa infatti prevede che il fondo del vaso sia dipinto di nero, mentre le figure risparmiate hanno il colore rossastro della terracotta e i dettagli sono dipinti e non più incisi. Si tratta in qualche modo di un ritorno alla tecnica a contorno del periodo orientalizzante. La maggiore fluidità della linea rispetto all'incisione permise un miglioramento del disegno, soprattutto per quanto riguarda i particolari delle vesti e per i dettagli anatomici delle figure; una conseguenza della maggiore facilità del dettaglio fu inoltre la perdita della simbologia affidata ai colori. Comparvero lo scorcio e la veduta di tre quarti.[11] La migliore versatilità della tecnica permise di riprendere le contemporanee conquiste della pittura monumentale e della statuaria.[13]

Il centro di maggior produzione rimase Atene, dove nel quartiere dei vasai, il Ceramico, tra VI e V secolo a.C. lavorarono circa 200 pittori e 500 ceramisti.[13] La prima attestazione della nuova tecnica è rinvenibile nei vasi del Pittore di Andocide; in alcuni casi nel primo periodo si trovano vasi, cosiddetti bilingui, sui quali coesistono scene a figure nere e rosse. Euphronios e Euthymides alla fine del VI secolo a.C. si dimostrarono debitori dello stile classico di Exekias. Altri ceramografi che si espressero nel nuovo stile durante il periodo arcaico furono Oltos, Epiktetos, il Pittore di Berlino, il Pittore di Kleophrades, Onesimos, Duride, il Pittore di Brygos, Carino.[11] Tra questi Euphronios fu tra i primi a sfruttare appieno le possibilità della nuova tecnica, come dimostra il cratere con la lotta tra Eracle e Anteo (Louvre, 515 a.C. circa), proveniente da Cerveteri: i protagonisti appaiono tesi nello sforzo della battaglia, con una resa curata dell'anatomia che sottintende la contrapposizione tra bestialità e razionalità; la forma compositiva, con due figure simmetriche ai lati che esprimono spavento sollevando le braccia, denuncia una chiara derivazione da sculture di frontoni.[14] Il rinnovamento attuato all'inizio del V secolo a.C. dai pittori su larga scala come Polignoto di Taso e Mikon di Atene, attivi all'epoca di Cimone, venne subito ripreso dai ceramisti. Il pittore di Kleophrades, ampliò la tavolozza dei colori disponibili, come si vede in un'idria al Museo archeologico nazionale di Napoli (detta Hydria Vivenzio) con scene dell'Iliade e dell'Odissea: le figure, rese con la semplice linea di contorno, mostrano un disegno raffinato che suggerisce effetti plastici, accentuata è la gestualità dei personaggi che danno un senso drammatico alle scene.[14]

Pittore di Pentesilea, *Achille e Pentesilea*, 460 a.C. circa, Gliptoteca, Monaco

La tecnica a figure rosse rimase la tecnica maggiormente diffusa lungo tutta l'età classica. Il pittore dei Niobidi fu l'autore di un vaso con la strage dei Niobidi e con gli eroi a riposo, in cui le figure stanno a livelli diversi su di uno sfondo quasi neutro (solo qualche linea accenna al paesaggio), definendo un preciso rapporto tra figura e spazio, una delle conquiste di Polignoto di Taso.[14] Per tutto il V secolo a.C. continuò l'influenza dei pittori sui ceramografi. Il pittore di Pentesilea in una kylix alla Gliptoteca di Monaco mostrò il momento in cui Achille trafigge l'amazzone Pentesilea, con gli sguardi dei due che si incrociano, pieni di un sentimentalismo che rivela l'amore ormai impossibile; dettagli come il corpo della donna caduta che risale il bordo del vaso o l'affollarsi dei personaggi intorno rivela l'ispirazione a composizioni pittoriche di grandi dimensioni.[14]

Pittore di Kleophrades (attribuzione incerta), *Achille benda Patroclo*, Antikensammlung, Berlino

Pittore dei Niobidi, *Ercole tra gli Argonauti*, Louvre, Parigi

Pittore dei Niobidi, svolgimento della *Strage dei Niobidi*, 460 a.C. circa, Louvre, Parigi

Figure bilingui

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Ceramica bilingue***.

Periodo ellenistico

In epoca ellenistica i centri di produzione sono meno concentrati e più vari sia in Oriente che in Occidente. Dalla fine del IV secolo a.C. si assiste ad una lenta decadenza della tecnica a figure rosse e diventa frequente l'utilizzo della vernice nera brillante, decorata a stampo o a rilievo seguendo modelli vascolari metallici. Le ceramiche ellenistiche decorate sono una minoranza se confrontate con la produzione riservata alla cottura, alla mensa e al trasporto: il metallo e il vetro avevano ormai sostituito in gran parte le migliori ceramiche dipinte.[15]

West Slope, phiale. Atene, Museo dell'antica agorà.

Una produzione tipica del periodo, con sovradipinture bianche, gialle e dettagli incisi su fondo nero, è rappresentata dalla ceramica delle pendici occidentali (*West Slope*), così chiamata perché attestata in rinvenimenti fittili nella parte occidentale dell'acropoli di Atene.

Legate solo convenzionalmente al luogo dei primi ritrovamenti, ma prodotte in modo diffuso, sono le coppe megaresi (da Megara, nei pressi di Corinto): prive di piede e con piccole anse ad anello presentano una forma riconducibile a quella dello skyphos e sono decorate a rilievo con schemi floreali e figurativi.[15]

Lekanis centuripino al Museo di Düsseldorf

Tipica e diffusa nel periodo ellenistico è anche una classe che prende il nome dalla frequente piccola brocca chiamata lagynos, dal collo alto e sottile e dal corpo allargato e basso (ma la classe comprende anche coppe, piatti e piccole oinochoai), decorata con ingubbiatura chiara e prodotta a Pergamo e nei territori del

mediterraneo orientale. L'ornamentazione tipica è fitomorfa e si presenta comunemente sulla spalla della brocca, ma possono trovarvisi anche piccoli oggetti, strumenti musicali e delfini.[16]

Al di fuori della Grecia continentale furono molto floride la scuola cretese, luogo di origine della cosiddetta ceramica di Hadra, prodotta in seguito anche ad Alessandria e altrove.

In Italia è da notare la scuola apula dalla quale si sviluppò la ceramica di Egnazia; si distinguono ancora in epoca ellenistica i vasi canosini in Apulia. In Sicilia si sviluppa, dalla fine del IV secolo, la ceramica di Centuripe con la produzione di vasi funerari o nuziali, Pyxis, Lebes e Lekanis con decorazione policroma su fondo rosato applicata dopo la cottura e con aggiunte plastiche in argilla e statuine fittili, teste, clipei.[17] In Campania si producono i vasi caleni (da Cales), costituiti da forme piccole, a vernice nera con figure a rilievo o impresse.[15]

Note

1. ^ Boardman 2004, pp. 168-188.
2. ^ Cook 1997, pp. 41-46.
3. ^ Boardman 1995, pp. 40-49.
4. ^ Hurwit 1985, pp. 164-173.
5. ^ (**FR**) Museo del Louvre, *Oenochoé ionienne orientalisante du style des "Chèvres sauvages"*, su *louvre.fr*. URL consultato il 1º marzo 2012.
6. Boardman 2004, pp. 29-40.
7. ^ Cook 1997, pp. 135-138.
8. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1978, pp. 38-39.
9. ^ Mus. arch. naz. di Atene, *Melian pithamphora*, su *namuseum.gr*. URL consultato il 31 agosto 2012 (archiviato dall'url originale il 25 settembre 2010).
10. ^ Beazley 1986, p. 1.
11. Boardman 1995, pp. 80-103.
12. Boardman 2004, pp. 44-66.
13. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 46.
14. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 47.
15. Boardman 2004, pp. 122-127.
16. ^ Cook 1997, pp. 196-197.
17. ^ Cook 1997, pp. 193-195.

Bibliografia

- (**FR**) Charles Dugas, *La Céramique grecque*, Parigi, Payot, 1924.
- (**EN**) John Beazley, *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford, Oxford University Press, 1956.
- (**FR**) François Villard, *Les Vases grecs*, Parigi, Presses universitaires de France, 1956.
- (**EN**) John Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford, Oxford University Press, 1963.
- Jean Charbonneaux, Roland Martin e François Villard, *La Grecia arcaica (620-480 a.C.)*, Milano, Rizzoli, 1981 [1978], ISBN non esistente, SBN IT\ICCU\UFI\0350581.
- (**EN**) Jeffrey Mark Hurwit, *The art and culture of early Greece (1100-480 b.C.)*, Londra, Cornell University Press, 1985, ISBN 0-8014-1767-8.
- (**EN**) John Beazley, *Development of the Attic Black-Figure. Revised edition*, Berkeley, University of California Press, 1986. URL consultato il 3 marzo 2012.
- (**EN**) Arthur Dale Trendall, *Red figure Vases of South Italy and Sicily*, Londra, Thames & Hudson, 1989.
- John Boardman, *L'arte greca*, Milano, Rusconi, 1995, ISBN 88-18-91033-7.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7107-8.
- (**EN**) Robert Manuel Cook, *Greek painted pottery*, Londra-New York, Routledge, 1997, ISBN 0-415-13860-4.
- (**FR**, **EN**) John Boardman, *Aux origines de la peinture sur vase en Grèce*, Londra, Thames & Hudson, 2003, ISBN 2-87811-157-5.

- John Boardman, *Storia dei vasi greci: vasai, pittori e decorazioni*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004, ISBN 88-240-1101-2.
- (EL) Μαρία Εγγλέζου, *Ελληνιστική Κεραμεική Κρήτης: Κεντρική Κρήτη*, Atene, Ταμείο αρχαιολογικών πόρων, 2005, ISBN 960-214-436X.
- John Griffiths Pedley, *Arte e archeologia greca*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, ISBN 88-240-1118-7.

Voci correlate

- Ceramica etrusca

Altri progetti

- Wikiversità contiene risorse sulla **ceramica greca**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **ceramica greca (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Greek_pottery?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- (EN) Ceramica greca dipinta (http://www.beazley.ox.ac.uk/BeazleyAdmin/Script2/Pottery.htm) nell'Archivio Beazley.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 28532 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=28532) · LCCN (EN) sh85105807 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85105807) · BNF (FR) cb11938082k (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11938082k) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11938082k) · J9U (EN, HE) 987007531408105171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007531408105171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Ceramica_greca&oldid=133702298"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 mag 2023 alle 22:59.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Scuola di Pergamo

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando l'omonima scuola filologica e scientifica antica con sede a Pergamo, vedi **Scuola pergamena**.*

L'Altare di Pergamo, Pergamonmuseum, Berlino

La **Scuola di Pergamo** fu una corrente artistica dell'età ellenistica, assieme a quella alessandrina e quella rodia. Si sviluppò nel Regno di Pergamo, dominato dalla dinastia degli Attalidi dal 263 a.C. e controllante una larga fetta dell'Egeo, oltre all'area circostante in Asia Minore. Per l'energia delle rappresentazioni, il senso teatrale del movimento e il suo virtuosismo, la scuola di Pergamo è stata definita come "barocca".

Indice

- Contesto storico
- Architettura e urbanistica
- Scultura
- Note
- Bibliografia
- Voci correlate

Contesto storico

Citata già dal 400 a.C. circa e dotata di un'acropoli e di un rinomato santuario di Esculapio, Pergamo acquistò notevole importanza in età ellenistica, quando Lisimaco, uno dei Diadochi di Alessandro Magno, dopo la battaglia di Ipso (301 a.C.) scelse e fortificò l'acropoli come sede del suo tesoro (di oltre 9000 talenti) e ne diede la custodia a Filetero, figlio di Attalo. Quando Lisimaco fu sconfitto da Seleuco I, Filetero ne approfittò per consolidare la sua posizione e rendere definitiva la sua supremazia sulla città, divenendo il capostipite della dinastia degli Attalidi. Con Attalo I (241-197 a.C.) la città esercitò la sua egemonia su gran parte dell'Asia Minore occidentale. Il sovrano rifiutò di pagare il tributo ai Galati, popolazione celta stanziatasi nell'odierna Turchia dove aveva fondato il regno di Galazia; i Galati mossero guerra ai pergameni, ma furono sconfitti nel 240 a.C. presso le fonti del Caicó, assieme alle truppe del loro alleato Antioco III. Pergamo riuscì quindi ad annettersi molti territori seleucidi dell'Asia Minore e nel 232 a.C., con la vittoria sui Tolistoboi (tribù celtica della Galazia), la città si liberò dalle incursioni celtiche.

Questi avvenimenti diedero ad Attalo I la possibilità di paragonare le proprie vittorie a quelle degli ateniesi che avevano guidato i Greci e sconfitto i Persiani, rivaleggiando con Atene nella magnificenza delle commissioni per la città e per le opere votive dedicate a Delfi e a Delo[1].

Il *Galata suicida*

Eumene II (197-159 a.C.) successe ad Attalo I e sotto di lui il regno ebbe un'ulteriore espansione. Il re protesse le arti e la cultura, fondando la biblioteca di Pergamo ed erigendo il famoso Altare di Zeus. Seguirono altre guerre con i Seleucidi, con alterne fortune. Venne stipulata una alleanza con i Romani, di cui rimasero alleati dinastici e la città conobbe una notevole fioritura artistica[2].

Con Attalo II (159-138 a.C.), il regno raggiunse la sua massima espansione;[3] egli consolidò l'alleanza con i Romani combattendo contro altri dinasti ellenistici. Infine Attalo III (138-133) fu l'ultimo dinasta indipendente, poiché alla sua morte lasciò il regno in eredità a Roma, e il suo territorio venne a costituire la provincia romana d'Asia.

I resti della capitale furono scavati a partire dal 1873 dalla scuola archeologica tedesca: in base agli accordi con l'Impero ottomano molti dei reperti vennero acquistati e portati a Berlino, dove si trovano, ad esempio, tutte le sculture dell'Altare di Zeus[1].

Architettura e urbanistica

Modello della città di Pergamo

L'impianto della città era estremamente scenografico, articolato su grandi terrazze sulle pendici di un monte. Edifici pubblici come ginnasi, agorà, *stoai* e santuari si susseguivano su diversi livelli fino al culmine dell'acropoli vera e propria, dove si trovavano le architetture più importanti: il tempio di Athena, l'Altare di Zeus e i palazzi reali,[1] su terrazze disposte a ventaglio intorno al teatro. La stretta relazione tra paesaggio e complessi architettonici non fu conseguenza di un progetto originario, ma di una sistemazione progressiva che giunse a completamento con i lavori di Eumene II e che ebbe inizio, come sembra, con il tempio di Atena Polias, fatto erigere da Filetero all'inizio del III secolo a.C. Il programma edilizio degli Attalidi si strutturò nel corso del tempo tenendo fermo il rapporto tra la sistemazione a terrazze e le diverse funzioni dell'acropoli (religiosa, militare e residenziale) e organizzando ogni terrazza come spazio aperto circondato da colonnati e portici.[4]

Il monumento simbolo della scuola di pergamo è l'Altare di Zeus *Sothèr*, cioè "salvatore". Eretto probabilmente sotto Eumene II (re dal 197 al 159 a.C.), consisteva in una possente base eretta su cinque gradini da terra e contornata da un alto fregio ininterrotto (120 metri), sormontato da un colonnato ionico e con una grande scalinata centrale che portava all'ara vera e propria. Su quest'ultima un recinto circondante l'altare era decorato dal "piccolo fregio", con leggende legate a Telefo, mitico fondatore della città[5].

Influenze dell'architettura di Pergamo si ebbero anche ad Atene, come nel grandioso doppio portico della Stoà di Attalo fatto erigere da Attalo II (metà del II secolo a.C. circa)[6].

Scultura

Al servizio della politica culturale di Filetero si posero subito due ateniesi, Nicerato e Firomaco, entrambi bronzisti di scuola lisippea. Con Eumene I giungono a Pergamo altre personalità di primo livello come Stratonico di Cizico e soprattutto Antigono di Caristo.[7] Al tempo di Attalo I la vittoria sui Galati venne celebrata in un grande donario, posto su una base cilindrica e sostenente una serie di statue probabilmente bronzee, opera del caposcuola Epigonos. Tali opere sono andate perdute, ma alcune copie in marmo sono state riconosciute, permettendo di farsi un'idea del gruppo scultoreo. Tra queste il *Galata morente* e il *Galata suicida*, in cui i guerrieri sono attentamente caratterizzati dal punto di vista etnico, con gli zigomi alti, le lunghe ciocche della capigliatura, i baffi e la collana al collo. Si tratta di dettagli che testimoniano l'occhio analitico degli artisti di Pergamo. I vinti sono rappresentati con accenti patetici, che ne esaltano la grandezza e la dignità e quindi, di riflesso, la portata dell'impresa[8]. Tra le altre opere commissionate da Attalo I si ricordano un secondo *Donario* per commemorare le vittorie sulle tribù dei celti e la stoà di Delfi, decorata da rilievi e sarcofagi e affiancata da un pilastro con la statua del dedicante.

Dettaglio della *Gigantomachia* dall'Altare di Pergamo

Il fregio maggiore dell'altare di Pergamo, conteneva una grandiosa *Gigantomachia* con figure di dimensione superiore al reale (h del fregio 228 cm, diviso in lastre di marmo locale di 70–100 cm l'una) e scolpita seguendo un complesso programma erudito, alla cui compilazione dovettero partecipare i filologi della locale Biblioteca, e che ricollega il monumento al fregio ovest del Partenone. Oltre a dei e giganti compaiono infatti numerose divinità minori: a est i giganti lottano contro le divinità olimpiche, a nord contro quelle notturne, a sud contro quelle della luce e a ovest contro quelle marine e Dioniso[5].Alcune iscrizioni ricordano l'attività di molti artisti, provenienti oltre che da Pergamo anche da Atene e Rodi, sebbene un unico maestro dovette sicuramente sovrintendere ai lavori con una visione unitaria[5]. I nudi possenti di Fidia o gli accenti drammatici di Skopas offrirono l'ispirazione per sviluppare qualcosa di nuovo, accentuando le pose dinamiche e aumentando il chiaroscuro tramite l'uso frequente del trapano[6]. Il repertorio orientale è presente nella commistione tra il mondo animale e il mondo degli umani, laddove il primo sembra aggredire il secondo, dando luogo ad un bestiario fantasioso di matrice asiatica.[9] Il patetismo, inaugurato nella fase precedente della scuola, appare accentuato fino a diventare teatrale, amplificando forme e passioni tanto da aver fatto parlare di arte "barocca". Le direttrici oblique prevalgono ed esasperano il movimento dei personaggi la cui struttura corporea si articola, invade lo spazio, anche dall'interno con ossa e muscoli prominenti, aumentando la partecipazione emotiva dello spettatore[6]. L'esaltazione della dinastia degli Attalidi si ripropone nel fregio minore dove le avventure di Telefo stabiliscono la discendenza divina di Eumene II.[10]

Con Attalo II si entra nella fase del tardo ellenismo; il classicismo nella scultura pergamena assume una connotazione di continuità rispetto alle proprie origini, ma nella seconda metà del II secolo a.C. diviene anche indice di una perdita rispetto alla creatività formale originatasi ai tempi di Filetero e Attalo I. Gli spunti vengono cercati non solo in Atene, ma anche a Rodi.[11] Appartiene a questo periodo l'*Apoteosi di Omero*, un rilievo dedicato a Pergamo in onore di Cratete di Mallo, opera di Archelao di Priene, che elabora stile e iconografia delle *Muse* di Filisco di Rodi. Dopo la morte di Cratete i soggetti della rappresentazione subiscono un ripiegamento nell'accentuarsi dei valori e delle dimensioni umane secondo un atteggiamento consono all'alessandrinismo introdotto a Pergamo da Apollodoro di Atene, ne è un esempio il *Piccolo donario* fatto erigere sull'acropoli di Atene.[3]

Gli studi di B. Andreae sembrano ricondurre all'ambito pergameno anche il celebre *Gruppo del Laocoonte*, in particolare in un'ipotetica prima redazione bronzea, offerta a Roma in segno di alleanza tra le due città che nei miti di fondazione condividevano analoghi legami con la saga troiana. La consumata abilità nella resa del nudo, la violenza dello slancio, l'espressione intensamente drammatica, il ritmo serrato e carico di tensione, sono tutte caratteristiche che rimandano al "barocco" pergameno[12].

Tra le altre opere attribuite alla scuola di Pergamo, il *Torso Gaddi*, frammento di un gruppo scultoreo con un centauro giovane, libero, e uno anziano con le mani legate dietro la schiena (a cui si riferisce il torso) e tormentato da un amorino che lo cavalca; *Giove sulla quadriga che fulmina i Giganti*, realizzato dall'incisore Atenione, e conservato al Museo archeologico nazionale di Napoli.[13][14]

Particolare importanza riveste nella produzione pergamena la scultura decorativa, dotata di grande inventiva, alla quale si devono le cataste d'armi e altri nuovi motivi vegetali e figurati.[11]

Il *Galata morente*

Il *Galata di Delo*

Il *Fauno Barberini*

Il *Principe ellenistico*

Il *Satiro danzante*

Il *Gruppo del Laocoonte*

Note

1. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 83.
2. ^ Appiano, *Guerra siriaca*, 26.
3. Moreno 1996, in EAA, s.v. *Arte pergamena*.
4. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 70-76.
5. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 85.
6. De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 86.
7. ^ Giuliano 1987, pp. 965-971.
8. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 84.
9. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 268-270.
10. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 266-267.

11. Giuliano 1987, pp. 975-979.
12. ^ De Vecchi-Cerchiari, cit., p. 88.
13. ^ *Atenione*, in *le muse*, I, Novara, De Agostini, 1964, p. 433.
14. ^ *Scuola di Pergamo*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. URL consultato il 12 marzo 2019.

Bibliografia

- Gisela M. A. Richter, *L'arte greca*, Torino, Einaudi, 1969.
- Jean Charbonneaux, Roland Martin; François Villard, *La Grecia ellenistica : 330-50 a.C.*, Milano, Rizzoli, 1985.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, ISBN 88-7750-183-9..
- Antonio Giuliano, *Arte greca : Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, Il saggiatore, 1987.
- Paolo Moreno, *Arte pergamena*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale : Secondo supplemento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1996.
- Giuliano A., *Storia dell'arte greca*, Carocci, Roma 1998 ISBN 88-430-1096-4
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7107-8

Voci correlate

- Arte ellenistica
- Scultura ellenistica
- Scuola rodia

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scuola_di_Pergamo&oldid=133538448"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 16 mag 2023 alle 22:29.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Scuola rodia

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **Scuola rodia** fu una delle nuove correnti fondamentali dell'arte ellenistica, assieme a quella alessandrina e quella pergamena. Si sviluppò nell'isola di Rodi, un vivacissimo centro commerciale delle Sporadi meridionali.

La *Nike di Samotracia*

Indice

Contesto storico

Scultura

Note

Bibliografia

Contesto storico

Rodi fu conquistata da Alessandro Magno, alla cui morte entrò nei possedimenti macedoni di Antigono, stringendo però al contempo forti legami culturali e commerciali con i Tolomei di Alessandria per formare così la lega rodo-egiziana che controllò i traffici commerciali nell'Egeo per tutto il III secolo a.C. La vicinanza col regno di Pergamo e l'impero seleucide garantiva una posizione strategica in tutto il Mediterraneo orientale.

La città divenne un centro marittimo, commerciale e culturale di grande importanza la cui moneta circolava per tutto il Mediterraneo. Le sue famose scuole di filosofia, scienza, letteratura e retorica rivaleggiavano con quelle di Alessandria. Fra i più importanti esponenti di questo grande momento di sviluppo vi furono il maestro di retorica Eschine, Apollonio di Rodi, gli astronomi Ipparco e Gemino, il filologo e grammatico Dionisio Trace.

Nel 305 a.C., il figlio di Antigono assediò Rodi al fine di rompere l'alleanza col rivale egiziano. Dopo un anno, nel 304 a.C., si arrivò a un accordo di pace e l'assedio fu tolto: gli abitanti dell'isola decisero di vendere gli equipaggiamenti abbandonati dagli assedianti per poter così erigere una statua al dio Elio, statua conosciuta come il Colosso di Rodi. Seguì un lungo periodo di pace e prosperità, che si mantenne anche in epoca romana.

Scultura

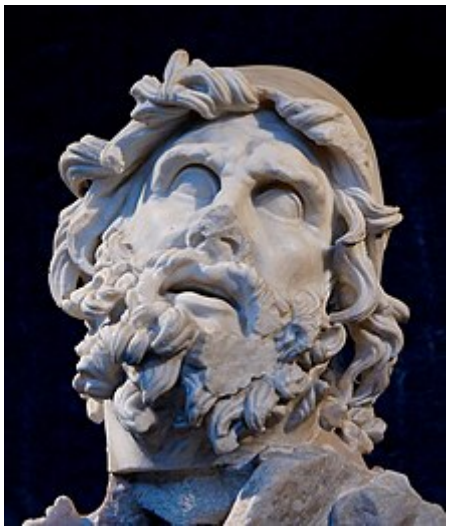
L'arte ellenistica rodia, o scuola rodia, è documentata epigraficamente da una quantità considerevole di basi di statue firmate che testimoniano dell'attività in loco di intere famiglie di artisti e di più di cento scultori, tra III e I secolo a.C. Un apporto considerevole nella formazione della scuola rodia si ebbe da parte degli

allievi di Lisippo (lo stesso Lisippo lavorò a Lindo) e da Carete di Lindo in particolare, che tra il 304 e il 292 a.C. eseguì in Rodi il perduto *colosso del Sole* in bronzo per celebrare l'allontanamento di Demetrio I Poliorcete, un'opera che doveva sviluppare le esperienze di Lisippo e della sua scuola a Taranto.

Ciclo delle Muse, copia da Filisco di Rodi, II secolo. Museo archeologico di Istanbul.

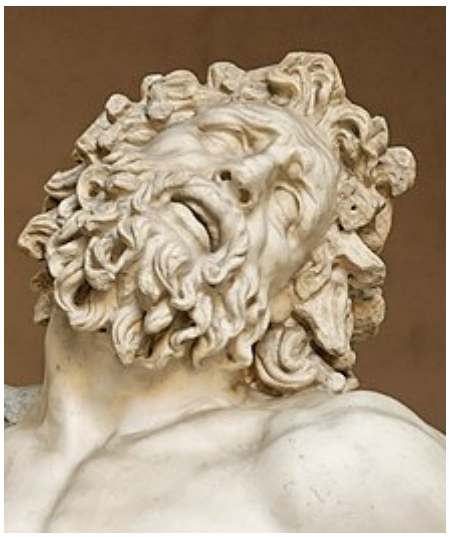
Le fonti epigrafiche mostrano in ogni modo come gli scultori di Rodi provenissero, soprattutto nel II e nel I secolo a.C.[1] anche da Atene e soprattutto dall'ambiente asiatico al quale l'isola storicamente apparteneva.

Le fonti letterarie riferiscono di gruppi paesistici;[2] il senso dell'opera integrata nel paesaggio è già presente nel *Monumento navale* innalzato sull'acropoli di Lindo nel 260 a.C., un soggetto ispirato ai temi di Apollonio di Alessandria il quale, stabilitosi sull'isola, assunse l'epiteto di Rodio. Frequenti e tipiche del luogo sono le basi di sculture in forma di roccia; alle sculture scolpite direttamente nel calcare delle rupi, di derivazione anatolica, si affiancano nicchie destinate ad accogliere le statue che tendono ad accordarsi con lo sfondo naturale. La ricostruzione della città dovuta al terremoto del 228 a.C. portò all'organizzazione sull'acropoli di Rodi di percorsi simili a quelli già presenti ad Alessandria d'Egitto, che conducevano, tra spazi verdi, a ninfei, fontane e grotte artificiali. Il virtuosismo dei bronzisti a Rodi guarda alla pittura della fine del IV secolo a.C. ed è collegabile alla presenza di Protogene e alla cultura vibratile e lineare tipica della Grecia orientale; si forma un immaginario fantasioso e astraente che crea mondi lontani dalla statuaria tradizionale.[3]



Testa di Ulisse dal gruppo di Polifemo di Sperlonga

La *Nike di Samotracia* evidenzia, all'inizio del II secolo a.C. (200-180 a.C. circa), una derivazione dall'arte pergamena forse recepita nei decenni precedenti attraverso Magnesia al Meandro e il cantiere per l'altare del tempio di Artemide. La Nike, raffigurante una vittoria alata sulla prua di una nave, si rifà alla tradizione degli acroteri attici e peloponnesiaci tra V e IV secolo a.C.[4] È investita da un vento impetuoso, che fa aderire il setoso panneggio al corpo, risaltandone lo slancio, e lo gonfia in pieghe mai schematiche, di estrema abilità virtuosistica; la statua come si desume dal basamento, era concepita per una visione di tre quarti.[5] Conservata al Louvre è attribuita a Pitocrito.[3] Il ciclo delle *Muse* di Filisco di Rodi, intorno al 160 a.C., riconduce nuovamente al verismo virtuosistico rodio che fu definito *rococò*, minuto e analitico, entro il quale si smorza il *barocco* pergameno.



Testa del *Laocoonte*

Il *supplizio di Dirce*, di Apollonio e Taurisco di Tralles, figli di Menecrate, è un esempio utile ad evidenziare la differenza tra la volontà di coinvolgimento del fruitore, evidente a Pergamo, e il mantenimento di una fruizione classica del racconto mitico, da un unico punto di vista, quale è presente nel gruppo rodio. Ciò che si rileva inoltre è una minore tensione strutturale del corpo umano, e un trattamento più fluido e morbido nei passaggi.[3]

Il tardo ellenismo, fino alla metà del I secolo a.C. vede a Rodi il passaggio da una prevalente produzione in bronzo ad un aumento della produzione marmorea, coadiuvata dall'apertura delle cave di Coo, verso il 190 a.C.

Opera molto nota di scuola rodia è il *Gruppo del Laocoonte*, copia marmorea, che Plinio (*Nat. hist.*, XXXVI, 37) attribuisce agli scultori Agesandro, Atenodoro di Rodi e Polidoro, di un bronzo forse fuso a Pergamo alla fine del II secolo a.C. Alla stessa bottega rodia si riferiscono anche le opere rinvenute nella grotta della Villa di Tiberio a Sperlonga nel 1957, una delle quali, il *gruppo di Scilla*, reca la firma degli scultori citati da Plinio. Si ritrova in questi gruppi lo schema del sovrapporsi e digradarsi dei piani della rappresentazione in un ritmo ascendente e organizzato in base ad un punto di vista unico; la nave nel gruppo di Scilla è tagliata lateralmente come da una cornice, espediente frequente sin da epoca arcaica, ma nuovo nell'ambito della scultura a tutto tondo.[3]

Le copie marmoree di *Scilla* e del *Laocoonte* sono databili dalla metà del I secolo a.C. e derivano da originali bronzei di età ellenistica. Il fenomeno delle copie in marmo, seppur rielaborate, almeno inizialmente, viene definito *neoellenismo* e la committenza è la stessa che si trova nel neoatticismo; Atenodoro, Agesandro e Polidoro producono opere bronzee per la domanda locale e firmano copie marmoree per l'esportazione. La replica marmorea della Dirce fu commissionata da Asinio Pollione dopo il 38. Le opere di Sperlonga fanno probabilmente seguito all'esilio volontario di Tiberio a Rodi negli ultimi anni del I secolo a.C.

Note

1. ^ Giuliano 1987, p. 979.
2. ^ Laurenzi 1965, in EAA, s.v. *Arte ellenistica rodia*.
3. Moreno 1996, in EAA, s.v. *Arte ellenistica rodia*.
4. ^ Giuliano 1987, pp. 980-981.
5. ^ Charbonneaux, Martin, Villard 1985, pp. 287-285.

Bibliografia

- L. Laurenzi, *Arte ellenistica rodia*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. 6, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1965.
- Jean Charbonneaux, Roland Martin; François Villard, *La Grecia ellenistica : 330-50 a.C.*, Milano, Rizzoli, 1985.
- Antonio Giuliano, *Arte greca : Dall'età classica all'età ellenistica*, Milano, Il saggiatore, 1987.
- Paolo Moreno, *Arte ellenistica rodia*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale : Secondo supplemento*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1996.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999. ISBN 88-451-7107-8

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scuola_rodia&oldid=117441887"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 22 dic 2020 alle 19:18.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte etrusca

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Per **arte etrusca** si intende la produzione artistica degli Etruschi, popolo stanziato nel territorio chiamato Etruria, triangolo compreso tra l'Arno a Nord, il Tevere a Sud e il Mar Tirreno a Ovest, con propaggini anche nell'Italia settentrionale, tra Emilia-Romagna, Lombardia e Veneto meridionali, e alcuni territori nell'Italia meridionale in Campania. L'arte etrusca si distingue tra il IX secolo a.C. e il I secolo a.C. circa (l'epoca di Silla e Ottaviano) rispetto a quella delle civiltà italiche di epoca preromana.[1] Tale distinzione si affievolisce in modo progressivo a partire dal III secolo a.C. quando, insieme ai contributi provenienti da altre civiltà della penisola, la produzione etrusca confluisce nell'arte detta medio italica, fondamento sul quale andrà a costituirsi l'arte romana.[2]

Terracotta di un giovane etrusco con elmetto, III sec. a.C.-II sec. a.C., Metropolitan Museum of Art

Indice

Periodizzazione
- Villanoviano
- Orientalizzante
- Arcaico
- Periodo classico o età di mezzo.
- Medio e tardo ellenismo

La città etrusca

Tecniche e forme d'arte
- Architettura
- Pittura
- Scultura
- Oreficeria

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Periodizzazione

L'arte etrusca viene di solito divisa in cinque diversi periodi storico-artistici:

- Dal 900 a.C. al 675 a.C.: il periodo villanoviano o geometrico.
- Dal 675 a.C. al 575 a.C.: il periodo orientalizzante.
- Dal 575 a.C. al 480 a.C.: il periodo arcaico.
- Dal 480 a.C. al 300 a.C.: il periodo classico o età di mezzo.
- Dal 300 a.C. al 50 a.C.: il periodo ellenistico.

Villanoviano

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Cultura villanoviana*** *e* ***Arte geometrica****.*

Nel periodo villanoviano, compreso tra il X e il VII secolo a.C., l'enfasi sull'arte funeraria è già evidente. Caratterizzato da ceramica a impasto con decorazioni geometriche, o urne a forma di capanna, durante questo periodo è importante anche la produzione di oggetti di bronzo, per lo più di piccole dimensioni, tranne che per le navi, che sono decorati con modanature o con linee incise.

Olla ovoide con orlo svasato dell'IX secolo a.C., Museo territoriale del Lago di Bolsena

Dopo poche generazioni dall'avvento della cultura villanoviana, caratterizzata da corredi sobri, si registrano numerosi scambi tra le comunità villanoviane e le altre culture, in particolare con la Sardegna nuragica, e in minor parte con le comunità enotrie dell'Italia meridionale. Sarà proprio la Sardegna con la sua tradizione bronzistica di tradizione miceneo-cipriota a esercitare la maggiore capacità di attrazione, come testimoniano i numero bronzetti sardi trovati nei corredi funerari di questo periodo.[3]

Orientalizzante

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Periodo orientalizzante****.*

Il periodo detto orientalizzante è compreso tra gli ultimi due decenni dell'VIII e i primi del VI secolo a.C. ed è così chiamato per il tipo di cultura che principalmente esprime. La struttura agro-pastorale della civiltà villanoviana si disgregò in seguito ai nuovi scambi commerciali e culturali con civiltà diverse, a partire dai primi incontri con i mercanti eubei giunti in occidente alla ricerca di giacimenti minerari.[4] I nuovi sbocchi commerciali incrementarono le ricchezze delle classi aristocratiche etrusche le quali a loro volta divennero destinatarie di oggetti di lusso importati dalla Grecia e dal Vicino Oriente. Tale crescita economica si verificò nelle zone abitate presso le vie di comunicazione principali tra Etruria e Campania e come conseguenza del possesso della terra, dello sviluppo agricolo e della disponibilità delle zone metallifere. Gli Eubei nello stesso periodo si stabilivano in Asia Minore, le espansioni fenicie e levantine a loro volta contribuivano alla diffusione anche in territorio etrusco di quel linguaggio detto orientalizzante che aveva già allargato il patrimonio figurativo dei greci, introducendo in Etruria meridionale merci di fabbricazione egiziana, siriaca, fenicia e anatolica.[5]

Una prima disomogeneità nella "ricchezza" dei materiali dei corredi funerari iniziò ad apparire nell'VIII secolo a.C. con l'inclusione di oggetti di importazione quali paste vitree e sigilli,[6] e divenne più evidente nella prima metà del VII secolo a.C. inizialmente nei centri marittimi della Toscana, principali territori metalliferi.[7] Il processo di autocelebrazione delle classi aristocratiche etrusche attraverso l'edificazione dei grandi complessi tombali unifamiliari ebbe inizio anch'esso nella prima metà del VII secolo a.C. nell'Etruria meridionale,[8] a Caere, Tarquinia e Vulci a seguito di un arricchimento inizialmente dovuto all'impiego di nuove colture.[7] Tra i centri dell'Etruria tirrenica si distingue, in epoca orientalizzante, Vetulonia, i cui

sepolcri sono caratterizzati dai cerchi in pietra che circondano le tombe appartenenti alle famiglie più ricche. All'interno la fossa sepolcrale è separata dalle altre che contengono il corredo dove sono sempre presenti il carro, l'armatura e il lebete con gli oggetti più preziosi provenienti da aree diverse, dall'Etruria meridionale come dal Vicino Oriente. L'attività artigianale locale era prevalentemente bronzistica, ma la lavorazione di altri materiali, come l'avorio, è documentata dalla presenza dei materiali stessi importati e non ancora lavorati.[9]

Pisside eburnea proveniente dalla tomba Regolini-Galassi, ora al Walters Art Museum 71489 .

Materiali e oggetti di lusso, importati o prodotti localmente nel VII secolo a.C. si rinvennero a Preneste (tomba Bernardini e tomba Barberini) e a Caere (tomba Regolini-Galassi). Tra gli oggetti più preziosi i grandi calderoni bronzei con protomi di animali, i tripodi e le coppe bronzee o argentee con decorazione a sbalzo di produzione fenicia.[10]

Gli Etruschi rispetto alle altre civiltà italiche manifestarono una particolare capacità di assimilazione, ma anche il disinteresse verso l'organizzazione dei linguaggi e delle forme, di diversa provenienza e origine, all'interno di una propria tradizione organica; i beni suntuari, importati o prodotti sul luogo da artigiani stranieri, forse nemmeno stanziali, insediatisi in Etruria nella prima metà del VII secolo a.C.,[11] erano destinati ad un consumo ristretto e difficilmente poterono stabilire uno stile particolare all'interno di una produzione più vasta. Le produzioni indigene di imitazione assorbirono un linguaggio composito, detto appunto orientalizzante, distinguendosi tuttavia per una immediatezza e spontaneità espressiva mai soppressa nel tempo, particolarmente avvertibile, in questi primi decenni, nelle attività artigianali legate a materie di antica tradizione locale e meno aperte alle influenze dei prodotti di importazione, come l'impasto e il bronzo.[10] La produzione orientalizzante etrusca si distingueva inoltre, malgrado le differenze regionali esistenti soprattutto in epoca orientalizzante e arcaica,[12] per la prevalenza degli elementi ornamentali e animali a discapito dell'interesse verso l'aspetto narrativo della rappresentazione, tipico invece delle contemporanee esperienze greche.[13]

Coppa etrusca con decorazioni plastiche e granulazione a pulviscolo, ora al Walters Art Museum 57372.

L'insediamento in Etruria di artigiani stranieri che fece seguito alla presenza di una classe sociale disposta ad acquistarne i prodotti favorì lo sviluppo di un artigianato locale che ne riprendeva i modelli di produzione in funzione concorrenziale.[14] Tra questi artigiani immigrati l'autore del vaso di Aristonothos è stato l'unico a lasciarci il suo nome:[13] egli chiuse l'esperienza euboico-cicladica a seguito della quale si aprì una fase di prevalente influenza corinzia,[15] in un'epoca in cui si inseriscono le figure di Demarato di Corinto e degli artigiani giunti in Etruria al suo seguito.[16] Caere e Vulci divennero i maggiori centri di importazione dei vasi corinzi fino alla prima metà del VI secolo a.C., da questi centri le imitazioni venivano esportate negli altri centri dell'Etruria e nel Sud Italia.[17] Gli elementi greco-orientali tuttavia non scomparvero e furono anzi rinforzati dall'espansione di Focea verso occidente e dallo stabilirsi in Etruria di ceramografi come il Pittore delle rondini (630-620 a.C.).[18]

L'alternanza tra i modelli figurativi greci e vicino-orientali non si interruppe, ma a partire dal 630 a.C. (convenzionalmente la data di inizio dell'orientalizzante recente, collegato alla diffusione della ceramica etrusco-corinzia)[19] essi si trovarono a essere mediati esclusivamente dalla cultura greca entro la quale la classe dominante etrusca trovò il linguaggio più adatto alle proprie esigenze espressive.[20] Con l'orientalizzante recente si raggiunse in Etruria una certa omogeneità di linguaggio, basato su un tessuto artigianale ormai ampio benché diversificato.[21]

Arcaico

Sfinge in pietra, 570-560 a.C. Da Chiusi. Museo archeologico nazionale di Chiusi.

Si indica con il termine arcaico il secolo compreso tra il 580 e il 480 a.C. circa. Fu il periodo in cui emerse la dodecapoli etrusca e in cui il potere, dalle mani di un singolo sovrano, passò in quelle di una stretta oligarchia come conseguenza del fenomeno di urbanizzazione ormai giunto al suo completamento. La nuova organizzazione sociale portò allo svilupparsi dell'edilizia civile e della tipologia templare; le opere pubbliche, attrassero gran parte delle ricchezze prima dedicate al consumo privato; con l'edificazione dei templi comparvero anche le offerte le quali assorbirono parte dei beni che sarebbero altrimenti confluiti nei corredi funerari. Le ceramiche greche di importazione, di provenienza prima corinzia poi prevalentemente attica, furono frequentemente affiancate da una produzione locale di livello medio. La produzione di vasellame da tavola, in bronzo e in ceramica, venne stimolata tra l'altro dal nuovo costume del simposio; tipiche le brocche, usate come attingitoio, definite *schnabelkanne*.[22] Il complesso palaziale di Poggio Civitate, nei pressi di Murlo a sud di Siena, mostra tuttavia come il fenomeno appena descritto fosse riservato, nella prima metà del VI secolo a.C., alle zone meridionali e costiere dell'Etruria,[23] coinvolgendo l'entroterra, con il formarsi di una nuova oligarchia agraria, solo a partire dalla fine del VI secolo a.C.[24]

Sarcofago degli sposi. Parigi, Louvre Cp 5194.

Tra i coroplasti (gli artigiani della terracotta) si diffuse l'impiego della tecnica a stampo per le lastre architettoniche di rivestimento decorate a rilievo, testimoniata nella decorazione della seconda fase del palazzo di Poggio Civitate (580-570 a.C.); si elaborarono fregi figurati a carattere narrativo funzionali all'ideologia gentilizia.[19]

Sarcofago della necropoli dello Sperandio. Perugia, Museo archeologico nazionale dell'Umbria 195.

Al di sopra della produzione artigianale destinata al consumo quotidiano, uniformemente diffusa, la produzione qualitativamente più elevata diviene in questo periodo individuabile. Bucchero di pregiata fattura era prodotto a Vulci, Orvieto e Tarquinia, la ceramica a figure nere, il bronzo e la coroplastica si trovavano a Vulci, Orvieto e Caere. Gli artigiani dediti alla fusione a cera persa si staccarono dalle botteghe dei bronzisti alla fine del VI secolo a.C. quando la nuova tecnica si diffuse anche in Etruria.[25]

È su commissione di Tarquinio Prisco che Plinio (*Nat. hist.*, XXXV, 157), seguendo Varrone, pone l'esecuzione da parte di Vulca da Veio della statua fittile di Giove per il tempio Capitolino a Roma, in un'epoca che potrebbe quindi coincidere con quella della

seconda fase del palazzo di Poggio Civitate, sebbene la cronologia dell'attività di Vulca sia sempre stata dubbia. Nella statuaria in pietra Vulci si pose come centro attivo nel VI secolo a.C., insieme a Chiusi; si impiegavano il nenfro, l'arenaria e il tufo per le statue, prevalentemente animalistiche e a scopo apotropaico, da porre all'esterno delle tombe. La serie di queste statue testimonia il passaggio dallo stile dedalico, esemplificato dal noto Centauro di Vulci (al Museo nazionale etrusco di Villa Giulia), allo stile ionizzante della fine del secolo, quando tali apparati decorativi esterni, insieme ai bassorilievi che decoravano il tamburo delle tombe a tumulo, terminarono forse a seguito dell'emanazione di leggi antisuntuarie, lasciando spazio ad una maggiore decorazione interna. A Chiusi si usava la pietra per le urne cinerarie, destinate all'interno delle tombe, dove presero il posto dei canopi chiusini.

La nuova ondata di ionismo che si verificò in Etruria dal terzo quarto del VI secolo a.C. era collegata alla progressiva avanzata di Focea verso occidente, dalla fondazione di Marsiglia nel 600 a.C. alla diaspora determinata dall'avanzata persiana del 545 a.C. circa (Battaglia di Alalia). Le idrie ceretane rientravano in questa temperie. Attraverso l'emporio di Gravisca gli artisti ionici ebbero un forte impatto sulla pittura funeraria di Tarquinia e sulla scultura in pietra, come testimoniato dalla Venere di Cannicella e dalle statue-cinerario chiusine.[19] L'attività coroplastica di Caere produsse in questa fase le due notissime urne-sarcofago con coppia a banchetto, opere iniziali di una attività al servizio dei privati che avrà fortuna fino al 480 a.C. circa.[26]

Intorno al 520 a.C. le lastre fittili di rivestimento degli edifici mutarono, per l'ingresso in Etruria meridionale di maestranze provenienti dalla Magna Grecia e dalla Sicilia, sia nella composizione dell'argilla sia nella decorazione, per la quale nel persistere dei lunghi fregi decorati a stampo, si abbandonò la figurazione a favore di stilemi vegetali. L'evoluzione si verificò inizialmente a Caere, a Veio e a Falerii.[27] Appartengono a questa fase le decorazioni architettoniche del tempio di Portonaccio a Veio, del tempio B di Pyrgi e del tempio di Mater Matuta di Satricum, le ultime due ad opera della scuola cerite. Rispetto alla produzione di Caere, la scuola di Veio si manifestava con un carattere maggiormente espressivo, ancora evidente nelle generazioni seguenti, che proseguirono l'attività fino al 480 a.C. circa.[28]

Il movimento di merci e persone gravitante intorno all'emporio di Gravisca determinò una risposta stilistica tutt'altro che omogenea per quanto riguarda le maestranze attive nella decorazione pittorica dei sepolcri di Tarquinia: nella seconda metà del VI secolo a.C. vi si trovavano botteghe diverse e di diversa formazione, pur nell'ambito di una prevalente matrice greco-orientale.[29] In questo panorama si inserì tra VI e V secolo a.C. una nuova attenzione al disegno attico (v. Ceramica a figure rosse) che giunse ad una punta di virtuosismo nel fregio inferiore della tomba delle Bighe,[19] opera importante anche in ambito tematico per la comprensione delle esigenze espressive della nuova classe aristocratica in ascesa.

Periodo classico o età di mezzo.

Dal 480 al 320 a.C.

Il declino dell'emporia ionica e l'esito della battaglia di Cuma furono causa del ristagno della produzione artistica etrusca del V secolo a.C. i cui contatti si limitavano ormai alla Magna Grecia e alla Sicilia. Tra le motivazioni interne vi fu il declino dei ceti urbani intermedi a favore di una nuova oligarchia poco dedita all'ostentazione. Anche la circolazione degli artisti diminuì. Già alla fine del VI secolo a.C. si era verificato quel fenomeno che Mario Torelli ha definito produzione delegata, riferendosi alle tipologie vascolari prodotte ad Atene specificamente per il mercato etrusco, come nel caso delle anfore nicosteniche; allo stesso fenomeno, alla metà del V secolo a.C., si riconduce la presenza di artigiani etruschi ad Atene (se ne conserva testimonianza per l'officina del Pittore di Pentesilea), dove firmavano in lingua etrusca opere destinate alla madrepatria.[19]

La crisi investì soprattutto l'area costiera e meridionale, mentre le zone interne e settentrionali, che avevano conosciuto uno sviluppo più lento e omogeneo in precedenza, divennero la principale area economica e produttiva.[30]

Specchio etrusco inciso, fine IV secolo a.C. Parigi, Louvre Br 1749.

Chiusi è la città nella quale in questi anni diviene più facile seguire i tempi e i modi della penetrazione delle forme classiche. Dal 470 a.C. circa si data una serie di statue-cinerario sedute o, in seguito, per una maggiore ellenizzazione, recumbenti, che sostituisce interamente la produzione dei cippi e delle urne scolpite a bassorilievo, riprendendo una tipologia in parte già in uso in epoca arcaica.[31] Da uno stile tardo arcaico gli scultori chiusini passarono ad una assimilazione di forme protoclassiche e poi fidiache nel trattamento dei panneggi e policletee nei nudi.[32] La produzione, a parte alcuni pezzi di eccezione, divenne di bottega nel IV secolo a.C.[33] Oltre alla scultura in pietra Chiusi raggiunse alti livelli nella lavorazione del bronzo, esemplificata dal celebre *lampadario di Cortona* al Museo dell'Accademia Etrusca e della città di Cortona; non vi era eccellenza invece nell'ambito della coroplastica che continuò a essere praticata dalle maestranze di Veio, fino alla caduta della città nel 396 a.C. L'ingresso delle forme protoclassiche e classiche, che avvenne a Veio per il tramite di Taranto, Capua e Anzio, giunse agli esiti oggi percepibili nelle statue votive provenienti dal santuario di Portonaccio, che indossano l'himation e si atteggiano in pose policletee. Orvieto diede l'avvio verso il 430-420 a.C. ad un programma pubblico per la ricostruzione dei santuari di Vigna Grande, Belvedere, via San Leonardo e Cannicella che permette di seguire l'influenza dello stile classico nella decorazione architettonica fittile; negli stessi anni Orvieto si poneva come grande centro per la statuaria in bronzo, della quale restano tuttavia scarse tracce, tra le quali il *Marte di Todi*, una delle duemila statue bronzee sottratte dai Romani durante il sacco di Volsinii del 264 a.C. (Plinio, *Nat. hist.*, XXXIV, 34).[32]

Chimera d'Arezzo. Firenze, Museo archeologico nazionale 1.

Statua cinerario chiusina, dalla necropoli della Pedata, Chianciano. Firenze, Museo archeologico nazionale.

Nell'Etruria padana si segnalano per la seconda metà del V secolo a.C. le stele funerarie felsinee, decorate a bassorilievo, e i corredi funerari dalla Necropoli della Galassina, in particolare un raffinato specchio in bronzo con decorazione figurata incisa e una grande cista bronzea cordonata.

Dopo la caduta di Veio e l'espansione celtica nell'Etruria padana, iniziò una riorganizzazione sociale su base cittadina che, minando il precedente assetto oligarchico, soprattutto nel meridione (Vulci, Tarquinia, Falerii e Caere), provocò una ripresa dei consumi privati e della committenza pubblica, oltre al rifiorire delle piccole città all'interno.[19] A seguito della perdita della funzione politica del simposio si interruppero le importazioni di ceramica dall'Attica e si stimolarono le produzioni locali a favore dei ceti medi; alla riduzione nella produzione del vasellame da mensa, in metallo e in ceramica, seguì la scomparsa della decorazione alla metà del III secolo a.C., sostituita dai soli stampi commerciali.[34]

La lavorazione del bronzo copriva l'intero territorio, concentrando la produzione più impegnativa nei centri tradizionali.[35] Nel campo della bronzistica minore, gli specchi etruschi, decorati a incisione e talvolta a rilievo, si datano dalla fine del VI secolo a.C., ma videro un periodo di particolare eccellenza nel IV e nel

III, con una produzione soprattutto vulcente e orvietana. A questo artigianato artistico, interessante quanto la ceramografia per le connessioni con la grande pittura, si collegano le ciste prenestine, notevoli nel IV secolo a.C., prodotte da maestranze etrusche.[36] Anche in altri campi della lavorazione del bronzo l'Etruria meridionale sembra, nel IV secolo a.C., essere stata all'avanguardia.

La scultura in pietra riemerse in Etruria meridionale e a Chiusi con la produzione dei sarcofagi destinati all'interno delle tombe a camera e con il ritorno della scultura riservata all'esterno dei sepolcri. Le figure dei banchettanti sui coperchi dei sarcofagi permettono di individuare l'ingresso del tipo eroico del ritratto (da intendersi in senso non fisionomico), derivato da quelli di Alessandro Magno e dei diadochi (v. Ritratto ellenistico); l'evoluzione dei bassorilievi sulle casse, assimilabile a quella della decorazione pittorica funeraria, permette di individuare il nuovo meccanismo di autocelebrazione degli aristocratici etruschi, ormai esaltati in quanto figure pubbliche nelle processioni magistratuali, un motivo sconosciuto nel mondo greco.[19]

Cavalli alati di Tarquinia, lastra architettonica fittile dal tempio dell'Ara della Regina. Museo archeologico nazionale tarquiniense.

Nell'ambito della committenza pubblica si segnala l'attività di Falerii con l'edificazione del tempio di Giunone Curite, il rifacimento della decorazione del tempio dei Sassi caduti e la costruzione, alla fine del secolo, del tempio dello Scasato la cui impronta ellenistica è di derivazione tarantina.[19] In area costiera si ampliò l'Ara della Regina di Tarquinia e si costruì il tempio grande di Vulci. A Pyrgi si ricorda l'altorilievo per il *columen* anteriore del tempio A.

Ad ambito pubblico appartenevano probabilmente, oltre alla Chimera di Arezzo, anche le teste ritratto, dotate di funzione onoraria; tra queste, il Bruto capitolino rientrava già in un linguaggio, detto medio italico, che per un certo periodo accomunò la produzione in Etruria, Lazio e Campania. Con la graduale conquista romana le caratteristiche proprie che la produzione etrusca aveva fatto emergere, pur attraverso l'adozione della cultura greca, si affievolirono fino a confluire, insieme ai contributi provenienti da altre civiltà della penisola, nell'arte detta medio italica, caratterizzata da un linguaggio comune, di *koiné*. Era un linguaggio basso e uniforme, identificabile per una progressiva semplificazione formale che giungeva alla sola restituzione degli elementi simbolici, funzionali all'identificazione dello status della committenza.[2][37] Allo stesso tempo continuò a vivere l'arte legata alla committenza privata più alta per la quale si realizzarono opere grandiose e isolate come la tomba dell'Orco e la tomba François.

Medio e tardo ellenismo

La pace romana del 280 a.C. non influì tanto sulla produzione legata alle committenze alte, quanto su quella destinata ai ceti medi. Dopo la seconda guerra punica la cultura di *koiné* fu sostituita da modelli culturali e iconografici provenienti da Roma, ormai inserita nell'ambiente delle monarchie ellenistiche, divenendo un punto di attrazione per le maestranze greco-orientali e ateniesi.

Al nord, a Chiusi e Perugia, accanto alla vecchia oligarchia si formò una committenza nuova costituita da piccoli proprietari terrieri.[38] Le nuove e più modeste strutture tombali testimoniano di questo cambiamento e livellamento verso una produzione di tipo medio. Le commissioni alte tuttavia, legate all'esistenza di una classe politica ed economica ancora intatta, diedero manifestazione di grande vitalità, della quale è mirabile esempio l'Ipogeo dei Volumni, interamente realizzato da maestranze chiusine.[19] Se l'ipogeo dei Volumni è l'ultimo esempio di tomba gentilizia nell'Etruria settentrionale, il linguaggio che vi si esprime, malgrado la contrazione dei consumi, crollò definitivamente, insieme all'identità della classe sociale che ne aveva

determinato l'esistenza, solo con l'età delle guerre civili. Le nuove classi intermedie, allo stesso tempo, stimolavano l'arte funeraria delle urne e dei sarcofagi.[39] Questi vedessero, verso la metà del III secolo a.C., la rinascita di una tradizione artigianale precedente, rinnovata dall'ingresso di maestranze provenienti dal sud dell'Etruria, verosimilmente da Tarquinia; l'evoluzione formale delle urne nelle città del nord segue lo stesso percorso dei sarcofagi tarquiniesi, con un progressivo avvicinamento alla ritrattistica romana per quanto riguarda le figure sui coperchi, e con l'ingresso a Chiusi e a Volterra di tematiche mitologiche e storiche nei rilievi delle casse, formalmente assimilabili alla produzione tarantina. A Chiusi è sensibile la derivazione dei temi da modelli preesistenti e trasmessi attraverso "cartoni"; a partire dalla metà del II secolo a.C. le urne chiusine vennero prodotte prevalentemente a stampo e dipinte in vivace policromia. Una figura determinante è stata riconosciuta in questo ambito, attiva tra Chiusi, Volterra e Perugia, ed è stata chiamata Maestro di Gianni, per il soggetto dell'urna che si ritiene sia l'opera sua più alta (Museo gregoriano etrusco 13887). Caratterizzato dal forte influsso pergameno e forse di origine greca lo si ritiene responsabile dell'ingresso delle tematiche mitologiche a Perugia, e dell'origine della produzione di qualità che si verifica a Volterra nella prima metà del II secolo a.C.[19]

Tomba del Tifone, particolare del pilastro centrale. Tarquinia.

La committenza per urne e sarcofagi si differenziava nei materiali impiegati, più o meno preziosi, dall'alabastro al tufo. A queste differenze sembra corrispondessero le diverse tematiche affrontate nei rilievi della cassa, più frequentemente legati alla mitologia greca per le committenze colte e a temi locali per le classi medie.[40] La coroplastica architettonica templare era formalmente collegata alla scultura funeraria: se ne ha esempio nella decorazione del tempio di Talamonaccio, affine all'ellenismo pergameno.[41] La bronzistica era confinata ad Arezzo, da dove giunse la nota statua dell'Arringatore.[19]

Urna volterrana in alabastro, Gruppo Kymation ionico I. Museo gregoriano etrusco 13896.

In area meridionale, già romanizzata negli ultimi decenni del II secolo a.C.[42] diminuì la committenza più alta per un esodo verso Roma e restò quella media, legata alla plastica fittile a carattere devozionale del periodo.[43] A Caere l'ultima tomba gentilizia, la tomba delle Iscrizioni, è datata all'inizio del III secolo a.C., lo stesso vale per Vulci, ma a Tarquinia la tomba del Tifone è del terzo quarto del secolo e prosegue la grande tradizione della pittura tarquiniese tardo-classica. Con il II secolo a.C. la decorazione pittorica funeraria terminò anche a Tarquinia, così come la decorazione scultorea e le facciate architettoniche delle tombe. Le nuove sepolture gentilizie continuarono ad utilizzare i sepolcri già esistenti.

I sarcofagi in pietra di Tarquinia, dopo le opere di qualità della prima metà del III secolo a.C., seguirono un percorso di decadimento che giunse nella seconda metà del II secolo a.C. alla semplificazione formale sia delle casse, ormai rozzamente scolpite o solo dipinte, sia dei coperchi le cui figure venivano rappresentate con una tunica che non riusciva a mascherarne l'inconsistenza. Di qualità superiore erano i contemporanei sarcofagi fittili prodotti a Tuscania, più vicini alle esperienze dell'Etruria settentrionale. Anche nell'ambito delle terrecotte architettoniche, templari e di provenienza domestica, le maestranze chiusine e volterrane

riuscirono ad apportare una vitalità che svanì totalmente dalla seconda metà del II secolo a.C. Infine, con la colonizzazione graccana, si inserirono in Etruria meridionale, area tradizionalmente trainante per l'artigianato artistico etrusco, i monumenti romani, interrompendone definitivamente la continuità.[19]

La città etrusca

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura etrusca***.

Arco di Augusto. Perugia.

Nel formarsi e trasformarsi degli insediamenti proto-urbani etruschi si distinguono le aree di alcune città del Lazio, tra le quali Roma, dove è stata rilevata una sostanziale continuità di insediamento dall'età del bronzo a quella del ferro, e aree quali quelle di Veio, Caere, Tarquinia, Vulci, Vetulonia, che si formarono in seguito all'abbandono di precedenti insediamenti montani. Gli insediamenti del IX secolo a.C. dominavano bacini fluviali o lacustri, erano costituiti da diversi aggregati di capanne separati da ampie zone adibite all'agricoltura ed erano protetti da difese naturali. Al di fuori del perimetro che riuniva tali aggregati si trovavano diversi sepolcreti, pertinenti ciascuno ad un proprio villaggio. La scelta degli stanziamenti doveva dipendere dal controllo delle vie di comunicazione, sia terrestri che marittime.[44] Per la fase successiva, nello svilupparsi dell'urbanizzazione dall'età villanoviana a quella orientalizzante, a spese dei centri minori, tra VIII e VII secolo a.C., non si riscontrano elementi di pianificazione territoriale,[45] ma si verificò una progressiva concentrazione negli abitati principali e l'accoglienza del modello greco della polis, almeno a livello esteriore, a partire dai centri dell'Etruria meridionale, maggiormente a contatto con la civiltà greca.[46] L'abbandono dei piccoli agglomerati comportò l'unificazione dei diversi sepolcreti all'interno di vere e proprie necropoli.[19]

Tra VII e VI secolo a.C. si ebbe la conclusione del processo di urbanizzazione delle zone costiere con l'affermarsi definitivo dei grandi centri, come Caere e Vulci; il nuovo assetto determinò da questo momento lo svilupparsi di una realtà sociale differente, non più legata al potere di un unico sovrano, ma a quello di una ristretta oligarchia. Il mutamento comportò una minore ricchezza dei corredi tombali, conseguenza di un più allargato accesso alle maggiori disponibilità economiche e di un minore accentramento delle stesse.[47]

Il tracciato urbanistico ortogonale è un fenomeno riscontrabile in aree di nuova fondazione a partire dal VI secolo a.C., ma spunti di regolarizzazione dello spazio esistevano già precedentemente. Acquarossa presentava un impianto irregolare, con tendenza all'ortogonalità solo in alcune zone, riferibili ad epoche più recenti nella storia del luogo.[19] Esempio di città etrusca di nuova fondazione, pianificata a partire dal tracciato ortogonale è invece la città etrusca di Marzabotto (*Kainua*), costruita alla fine del VI secolo a.C., o all'inizio del V,[48] su due assi perpendicolari tracciati ritualmente. L'idea di fondare gli abitati partendo da due strade perpendicolari era di uso comune in Grecia, soprattutto in aree colonizzate, e fu ripresa in epoche successive anche dai Romani per fondare accampamenti e città, ma non esisteva un modello unico per la costituzione dei centri abitati etruschi, i quali variavano in base alla geografia del luogo e in base all'epoca di sviluppo.[49] Una tendenza all'assetto regolare si rintraccia dalla fine del VI secolo a.C. anche nelle necropoli monumentali, ad esempio nella necropoli della Banditaccia, dove strade parallele vennero tracciate a dividere zone pressoché uguali tra loro. Simile situazione si sviluppò anche a Orvieto. Questi impianti, caratterizzati da maggiore uniformità, riflettono l'esistenza di un potere centrale in grado di pianificare lo sviluppo dell'area e di una classe sociale intermedia come destinataria, caratteristiche non riscontrabili ovunque in Etruria e collegate ai centri dotati di maggiore organizzazione urbanistica.[50] Anche le dipendenze portuali delle città marittime furono costruite a partire da un tracciato regolare, come nel caso di Pyrgi.

Lo svilupparsi delle città a partire da un centro di alto valore politico e sacrale è documentato alla metà del VII secolo a.C. a Roselle dove si data alla stessa epoca anche la cinta fortificata in mattoni crudi, con sette porte di ingresso, poi ricostruita nel VI secolo a.C. con massi in calcare. Tra V e IV secolo a.C. quasi tutte le città dell'Etruria si erano ormai dotate di una cinta muraria.[19] Le porte di ingresso erano inizialmente e generalmente costituite da semplici architravi, ma a partire dal V secolo a.C. assunsero talvolta caratteristiche imponenti a forma di arco, costruite incastrando a secco i blocchi di tufo. Le porte di epoca tardo-etrusca, come ad esempio la Porta all'Arco di Volterra, erano inoltre decorate con fregi e bassorilievi nelle loro parti principali (la chiave di volta e il piano d'imposta). Notevole la costruzione delle mura di Perugia, con la porta Marzia e l'Arco di Augusto (III-II secolo a.C.), i cui valori di solidità e potenza saranno ripresi nelle fondazioni coloniali di epoca augustea.[51]

La nascita della tipologia templare è datata all'inizio dell'età arcaica. I santuari potevano essere cittadini o extraurbani, questi ultimi edificati solitamente in luoghi di scambio, al centro di importanti assi viari, nei porti o negli empori, inizialmente a spese di personaggi particolarmente facoltosi ma in seguito sostenuti dalle decime dei fedeli. I santuari extraurbani e gli empori furono in epoca arcaica luoghi fondamentali per l'integrazione di elementi culturali esterni e soprattutto greci.[52] I luoghi di culto cittadini si trovavano invece solitamente sull'acropoli e nelle vicinanze di questa, dedicati alle divinità protettrici del luogo e costruiti a spese dell'oligarchia dominante.[53]

Tecniche e forme d'arte

Architettura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Architettura etrusca***.

Lo stile architettonico etrusco è principalmente caratterizzato dal passaggio dagli archi a strati orizzontali a quelli *a tutto sesto a cunei* di cui gli Etruschi fecero grande uso anche nelle grandi opere idrauliche come la Cloaca Massima a Roma. Dall'arco si passò quindi alle volte e alle cupole, di cui quel popolo fu il primo utilizzatore in Europa. Agli Etruschi si deve l'*ordine tuscanico*, generalmente considerato un adattamento in terra italica dell'*ordine dorico* greco.

Pittura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Pittura etrusca***.

Agguato di Achille a Troilo, tomba dei Tori, affresco, 530 a.C. circa. Tarquinia (Viterbo).

Gli ambienti sepolcrali non erano gli unici luoghi affrescati in Etruria, ma sono quelli meglio conservati. Dalle prime esperienze del VII secolo a.C. l'uso di dipingere le pareti delle tombe con scene legate agli ideali della vita aristocratica, ai riti funerari e alla vita ultraterrena si diffonde manifestando l'accoglienza della lezione della pittura greca in scene a soggetto sempre più complesso, all'inizio mediate dalla ceramica greca, che fonde temi locali ai modelli greci. La tecnica pittorica maggiormente utilizzata era l'affresco, solo in pochi casi si riscontra l'uso della pittura a secco; uno di questi è la tomba del Barone. Ad una prima fase di grande libertà nella composizione e nella scelta tematica segue un periodo di maggiore contenimento e standardizzazione; i grandi e complessi cicli pittorici si hanno con la metà del IV secolo a.C. e culminano nella tomba François di Vulci che, caratterizzata da una più

accentuata volontà celebrativa e più precisi riferimenti alla realtà contemporanea, è tra le tombe dipinte etrusche quella che maggiormente si avvicina ai sepolcri tarquiniesi dove si formò una scuola pittorica particolarmente originale e vivace.

Scultura

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scultura etrusca***.

La scultura etrusca, pur essendo fortemente influenzata dalla scultura greca, non seguì un percorso di armonia e perfezione formale. I singoli centri svilupparono gli stimoli che giungevano dall'esterno in modo autonomo dando luogo ad una produzione diseguale ed estranea a coerenti ricerche formali. Influenze ioniche e attiche si evidenziano tra VI e V secolo a.C., mentre la scultura greca di epoca classica è recepita in modo marginale e superficiale. Dalla prima metà del V secolo a.C. le forme si attardano su elementi arcaici, persino più originali che in passato, per un rinvigorirsi delle tradizioni e delle forme locali. Con il IV secolo inizia la produzione dei sarcofagi in pietra che condurrà in età ellenistica alle eccezionali urne rinvenute nell'ipogeo dei Volumni a Perugia.

Ipogeo dei Volumnii, seconda metà del II secolo a.C. Perugia.

I materiali principali con i quali si esprime la grande scultura etrusca sono il bronzo e la terracotta; del primo restano scarse tracce che possono essere esemplificate nella Lupa capitolina e nella Chimera di Arezzo, della lavorazione della terracotta restano invece testimonianze notevoli in ambito pubblico e privato, con funzioni decorative, votive o funerarie.

Oreficeria

Gli artigiani etruschi furono in grado di praticare le più sofisticate tecniche di lavorazione dei metalli preziosi: repoussé (sbalso/cesello), incisione, filigrana, granulazione. La conoscenza di queste tecniche giungeva loro insieme agli artigiani e agli oggetti di lusso del Vicino Oriente, ma essi seppero perfezionarle padroneggiandole soprattutto nel VII e VI secolo a.C. I gioielli etruschi entravano a far parte dei corredi funerari e in questo modo sono giunti sino a noi.[54] Oggetti di straordinaria ricchezza e fattura sono stati rinvenuti nelle tombe Barberini e Bernardini di Palestrina e nella Regolini-Galassi di Caere. Un oggetto che doveva in particolar modo distinguere lo status del defunto in questi contesti tombali era il pettorale in lamina d'oro. Allo stesso ambito produttivo occorre riferire il vasellame in materiale prezioso, come anche gli oggetti in avorio. Si tratta di oggetti importati o fabbricati sul luogo da artigiani immigrati; uno dei principali luoghi di stanziamento per questo tipo di artigianato estero sembra essere stato Caere e qui come altrove, Vetulonia per esempio, possono essersi formati gli apprendisti etruschi.[55]

Bulla etrusca con Dedalo e Icaro (lato A). Baltimora, Walters Art Museum 57371.

Durante il VI secolo a.C. non si registrano innovazioni tecniche rispetto al periodo precedente, ma gli oggetti mostrano una maggiore attenzione agli aspetti coloristici mediante inserzione di pietre colorate. Tipicamente etruschi tra metà del VI secolo a.C. e la metà del V sono gli orecchini a bauletto;[55] la produzione di epoca arcaica si concentra a Vulci ed è caratterizzata da una

decorazione più semplice e da tipologie greco-orientali, mentre a Caere resta una produzione di oggetti più complessi e raffinati.[56] Dopo il VI secolo a.C. la filigrana e la granulazione scompaiono, continua ad essere impiegato invece il repoussé.[54] In epoca classica ed ellenistica si diffonde l'uso delle corone con foglie in lamina d'oro e quello delle bulle, decorate a sbalzo. La gioielleria etrusca di epoca ellenistica in particolare sembra derivare il proprio gusto dalle produzioni tarantine; tornano ad essere impiegate la filigrana e la granulazione.[55]

Note

1. ^ Bianchi Bandinelli 1960, in EAA, s.v. *Etrusca, Arte*.
2. Bianchi Bandinelli e Giuliano 1976, pp. 301-305.
3. ^ Bartoloni 2012, pp. 99-102.
4. ^ Pianu 1985, p. 314.
5. ^ Torelli 1985, p. 17.
6. ^ Pianu 1985, p. 313.
7. Cristofani 1978, p. 43.
8. ^ Bianchi Bandinelli, Giuliano 1976, pp. 219-220.
9. ^ Cristofani 1978, p. 44.
10. Cristofani 1978, pp. 38-39.
11. ^ Cristofani 1978, p. 42.
12. ^ Bianchi Bandinelli e Giuliano 1976, pp. 151-154.
13. Torelli 1985, p. 39.
14. ^ Cristofani 1978, pp. 52-53.
15. ^ Torelli 1985, pp. 59-60.
16. ^ Cristofani 1978, pp. 51-52.
17. ^ Bianchi Bandinelli e Giuliano 1976, p. 154.
18. ^ Torelli 1985, p. 62.
19. Colonna 1994, in EAA, s.v. *Etrusca, Arte*.
20. ^ Torelli 1985, pp. 51-55.
21. ^ Torelli 1985, p. 74.
22. ^ Cristofani 1978, pp. 105-106.
23. ^ Torelli 1985, pp. 75-76.
24. ^ Cristofani 1978, p. 121.
25. ^ Torelli 1985, p. 77.
26. ^ Cristofani 1978, p. 99.
27. ^ Torelli 1985, p. 78.
28. ^ Torelli 1985, pp. 97-98.
29. ^ Cristofani 1978, p. 90.
30. ^ Torelli 1985, pp. 123-124.
31. ^ Torelli 1985, p. 147.
32. Cristofani 1978, p. 158.
33. ^ Torelli 1985, p. 177.
34. ^ Torelli 1985, p. 163.
35. ^ Torelli 1985, pp. 164-165.
36. ^ Cristofani 1978, p. 166.
37. ^ Torelli 1985, pp. 161-164.

38. ^ Cristofani 1978, p. 189.
39. ^ Torelli 1985, pp. 227-228.
40. ^ Cristofani 1978, pp. 206-212.
41. ^ Cristofani 1978, p. 193.
42. ^ Torelli 1985, pp. 225-227.
43. ^ Cristofani 1978, pp. 194-195.
44. ^ Cristofani 1978, pp. 29-31.
45. ^ Torelli 1985, p. 19.
46. ^ Cristofani 1978, p. 34.
47. ^ Cristofani 1978, pp. 53-55.
48. ^ Pianu 1985, p. 282.
49. ^ Pianu 1985, p. 280.
50. ^ Pianu 1985, pp. 324-326.
51. ^ Torelli 1985, p. 229.
52. ^ Cristofani 1978, p. 83.
53. ^ Pianu 1985, pp. 301-303.
54. Briguet 1986, pp. 103-106.
55. Rizzo 1999, p. 198.
56. ^ Torelli 1985, p. 109.

Bibliografia

- Gilda Bartoloni, *Introduzione all'Etruscologia*, Milano, Hoepli, 2012, ISBN 9788820348700.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Etrusca, Arte*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1960.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli, Antonio Giuliano, *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano, Rizzoli, 1976. ISBN non esistente
- Marie-Françoise Briguet, *Art*, in Larissa Bonfante (a cura di), *Etruscan life and afterlife: a handbook of Etruscan studies*, Detroit, Wayne State University Press, 1986, ISBN 0-8143-1813-4.
- Giovanni Colonna, *Etrusca, Arte*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1994.
- Mauro Cristofani, *L'arte degli Etruschi : produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1978. ISBN non esistente
- K. M. Phillips; E. Nielsen, *Poggio Civitate*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1996.
- C. E. Östenberg, *Acquarossa*, in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1973.
- Maria Antonietta Rizzo, *Oreficeria*, in Mauro Cristofani (a cura di), *Dizionario illustrato della civiltà etrusca*, Firenze, Giunti, 1999, ISBN 88-09-21728-4.
- Mario Torelli, *L'arte degli Etruschi*, con un'appendice di Giampiero Pianu, Roma ; Bari, Editori Laterza, 1985, ISBN 88-420-2557-7.

Voci correlate

- Ceramica etrusca
- Pittura etrusca

- Scultura etrusca

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **arte etrusca**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **arte etrusca (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Etruscan_art?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (EN) *Arte etrusca*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 2065 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=2065) · LCCN (EN) sh85007649 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007649) · BNE (ES) XX527906 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX527906) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX527906) · BNF (FR) cb11966806t (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11966806t) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11966806t) · J9U (EN, HE) 987007295527605171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295527605171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_etrusca&oldid=133180072"

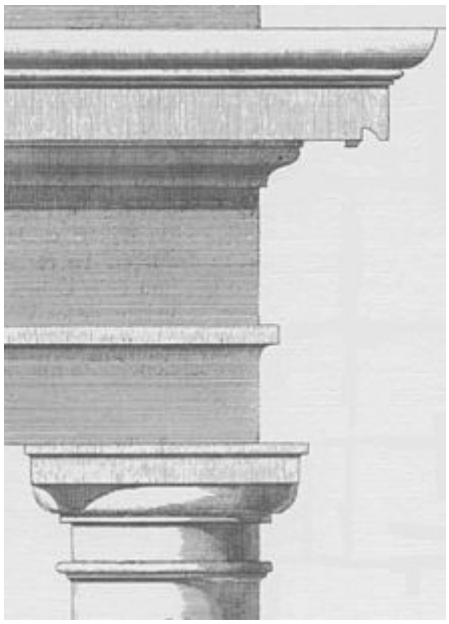
Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 25 apr 2023 alle 12:51.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Ordine tuscanico

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**ordine tuscanico** o **ordine toscano**[1] (dal latino *tuscanĭcus* con il significato di etrusco[2]) è un ordine architettonico dell'architettura etrusca, presente storicamente nell'architettura romana e successivamente in quella rinascimentale Italiana.



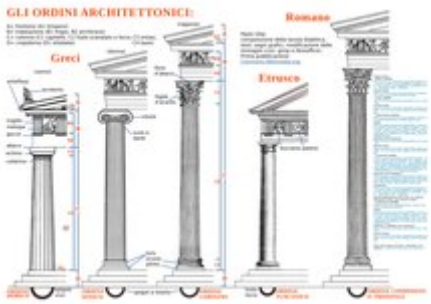
Schema dell'*Ordine tuscanico* secondo Vignola

Indice

Descrizione
Caratteristiche
Note
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Descrizione

L'ordine tuscanico viene descritto da Vitruvio nel trattato *De Architectura*. Quest'ultimo gli attribuisce un'origine etrusca e ne dà una descrizione sommaria, concedendogli poca considerazione.[3] Non si può escludere che sia stato un adattamento in terra italica dell'ordine dorico, di cui mantiene quasi tutte le caratteristiche più importanti, anche se generalmente abbandona il fusto scanalato e riduce lo spessore dell'echino e dell'abaco.[4] Al tempo di Vitruvio, veniva ancora utilizzato prevalentemente in costruzioni lignee.



Ordine tuscanico confrontato con gli altri ordini.

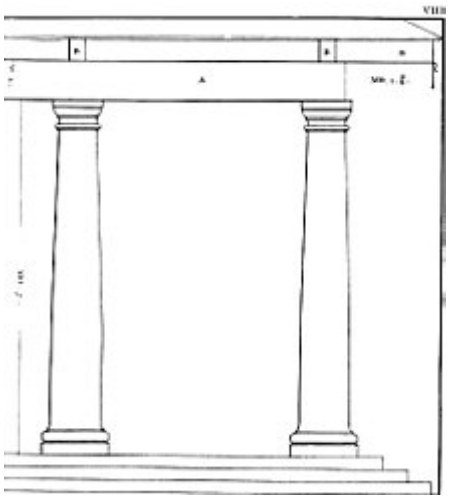
Nella codificazione rinascimentale degli ordini, la distinzione dal dorico è spesso accademica e difficile da interpretare nelle architetture, per cui, nel descrivere uno stesso monumento, gli studiosi utilizzano entrambe i termini.[5] La probabile origine etrusca dell'ordine tuscanico ne favorì il largo utilizzo nel Granducato di Toscana a partire dal duca Cosimo I.

Caratteristiche

Le caratteristiche principali di questo ordine architettonico sono le seguenti:

- Base: l'ordine tuscanico è costituito da un semplice toro o una modanatura con profilo a semicerchio convesso;

- Fusto: come nell'ordine dorico ma più snello, senza vistosa rastremazione verso l'alto, liscio. Tuttavia molti fusti, che oggi sembrano lisci, avevano in origine un rivestimento in stucco che riproduceva le scanalature;
- Capitello: è più articolato rispetto all'ordine dorico e con abaco ed echino più schiacciati, meno imponenti rispetto al dorico;
- Architrave: teoricamente come nell'ordine dorico;
- Fregio: teoricamente come nell'ordine dorico ma con triglifi e, al posto delle metope, bassorilievi semplici;
- Cornice: teoricamente come nell'ordine dorico.



Tuscanico secondo Andrea Palladio, ne *I quattro libri dell'architettura*.

Il pianto terra della Biblioteca Nazionale Marciana a Venezia è realizzato con l'ordine tuscanico.

Note

1. ^ Licia Vlad Borrelli, *Tuscanico*, Enciclopedia dell'Arte Antica (1966) (http://www.treccani.it/enciclopedia/tuscanico_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/)
2. ^ Tuscanico, Treccani, *ad vocem* (http://www.treccani.it/enciclopedia/tuscanico/)
3. ^ Joseph Rykwert, *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*, 2010, pag. 248.
4. ^ James S. Ackerman, *The Tuscan/Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture*, Journal of the Society of Architectural Historians, **42**.1 (March 1983:15-34).
5. ^ Maria Vitiello, *La committenza medicea nel Rinascimento: opere, architetti, orientamenti linguistici*, Gangemi, 2004, ISBN 978-88-492-0709-5. URL consultato il 13 marzo 2023.

Voci correlate

- Ordine architettonico

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **ordine tuscanico (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tuscanic_order?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- *tuscanico*, su *Treccani.it – Enciclopedie on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (EN) *Ordine tuscanico*, su *Enciclopedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 72333 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=72333) · GND (DE) 4185744-6 (https://d-nb.info/gnd/4185744-6) · BNF (FR) cb125034186 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb125034186) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb125034186)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Ordine_tuscanico&oldid=133263104"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 1 mag 2023 alle 00:55.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Arte romana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Per **arte romana** si intende l'arte della civiltà di Roma, dalla fondazione alla caduta dell'Impero d'Occidente, sia nella città che nel resto d'Italia e nelle province orientali e occidentali. L'arte nella parte orientale dell'Impero, dopo la caduta dell'Occidente, sebbene sia in continuità con la Roma imperiale, viene indicata come arte bizantina.

Le forme artistiche autoctone, nella fase delle origini e della prima repubblica, sono piuttosto elementari e poco raffinate. Con il contatto con la civiltà greca Roma avrà un atteggiamento ambivalente nei confronti della "superiore" arte greca: progressivamente ne apprezzerà le forme, mentre proverà disprezzo per gli autori, artisti greci socialmente inferiori nei confronti dei conquistatori romani (lo stesso atteggiamento era tenuto verso filosofi e poeti ellenici). Con il passare dei secoli l'arte greca avrà un sempre maggiore apprezzamento, anche se non mancheranno tendenze autoctone "anticlassiche" che costituiranno un elemento di continuità con l'arte romanica.

Indice

Elementi di arte romana
- Arte di Roma o arte dell'Impero romano?
- Differenze col l'arte greca dalla Romana
- L'uso dell'arte romana
- Innovazione nell'arte romana
- Produzione di copie
- Eclettismo
- Alle radici dell'arte romana: il rilievo storico
- Arte aulica e arte plebea, arte provinciale

Storia dell'arte romana
- Arte delle origini e della monarchia
- Arte repubblicana
  - Architettura
  - Ritratto
  - Pittura
- Arte imperiale classica
  - La prima fase dell'impero e il classicismo augusteo
    - Architettura
    - Scultura
    - Pittura
    - Toreutica e glittica
  - I Flavi
  - Il tempo di Traiano

Füssli, *Artista commosso davanti ad un frammento romano.*

Il tempo di Adriano
Gli Antonini
Il Basso Impero
Il periodo dei Severi
Il-III secolo
Il IV secolo
Verso l'arte medievale
Le forme artistiche
La scultura
Il rilievo storico
Il ritratto
Retaggio dell'arte romana
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti

Elementi di arte romana

Arte di Roma o arte dell'Impero romano?

Parlare di arte romana implica il trattare di produzione artistica nell'arco temporale.

All'inizio di questo svolgimento il problema sul quale si sono soffermati gli studi è quello di individuare un momento di stacco tra la produzione genericamente italica (intesa come *koinè* tra l'arte campana, etrusca e laziale) e la nascita di un accento peculiare legato all'insediamento di Roma, diverso dagli altri e dotato di una propria specificità[1].

Via via che il territorio amministrato da Roma si faceva più ampio sorge un'altra questione negli studiosi, cioè quella se comprendere o meno tutte le forme artistiche dei popoli assoggettati a Roma. Ciò porterebbe a comprendere sotto la stessa le civiltà artistiche più antiche, come quelle legate all'ellenismo (Grecia, Asia Minore, Egitto), e produzioni più incolte, messe in contatto con l'ellenismo proprio dai romani (come la penisola iberica, la Gallia, la Bretagna, ecc.)[1].

I due orizzonti (arte della città di Roma e arte antica in età romana) vanno entrambi tenuti presenti, anche per il continuo intrecciarsi delle esperienze legate alla produzione artistica da Roma alle province e viceversa. Tutta l'arte romana è infatti intessuta da un continuo scambio tra il centro e la periferia: da Roma partivano le indicazioni ideologiche e di contenuto che influenzavano la produzione, senza però proibire una certa diversità e autonomia di espressione legata alle preesistenti tradizioni. In particolare i Romani arrivarono a influenzare anche i centri ellenistici tramite un nuovo concetto dell'arte, intesa come celebrazione dell'individuo "nello Stato" e dello Stato come propulsore del benessere collettivo[1].

Paul Zanker aggiunge che, l'ellenizzazione di Roma si ebbe con la conquista delle città e monarchie greche, che modificarono radicalmente le strutture politiche e sociali della Repubblica romana e dei suoi alleati italici. Egli con tale premessa, vorrebbe far iniziare il periodo dell'arte romana con l'epoca delle grandi

vittorie di Roma su Siracusa (212 a.C.), Taranto (209 a.C.) e Perseo, re di Macedonia (168 a.C.), fino alla distruzione di Cartagine e di Corinto (146 a.C.).[1]

Differenze col l'arte greca dalla Romana

(LA)

«Graeca res nihil velare, at contra Romani ac militaris thoracis addere.»

(IT)

«È uso greco non coprire il corpo [delle statue], mentre i Romani, in quanto soldati, aggiungono la corazza.»

(Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 18)

Le vittorie romane in Sicilia sui Siracusani nel 212 a.C., in Asia Minore sui Seleucidi a Magnesia nel 189 a.C. e la conquista della Grecia nel 146 a.C., con la presa di Corinto e di Cartagine, costituiscono due date fondamentali per l'evoluzione artistica dei Romani.

L'*Augusto di Prima Porta*.

Il *Doriforo* di Policleto.

«[Marco Claudio Marcello] fece trasportare a Roma le cose preziose della città, le statue, i quadri dei quali era ricca Siracusa, oggetti considerati spoglie dei nemici e appartenenti al diritto di guerra. Cominciò proprio da questo momento l'ammirazione per le cose greche e la sfrenatezza di spogliare dovunque le cose sacre e profane.»

(Livio, XXV, 40.1-2.)

Fino a quest'epoca il contatto con l'arte greca aveva avuto un carattere episodico, o più spesso mediato dall'arte etrusca e italica. Ora Roma possedeva direttamente i luoghi in cui l'arte ellenistica aveva avuto origine e sviluppo e le opere d'arte greche vennero portate come bottino a Roma. La superiorità militare dei romani cozzava con la superiorità culturale dei greci. Questo contrasto venne espresso efficacemente da Orazio, quando scrisse che la Grecia sconfitta aveva sottomesso il fiero vincitore (Graecia capta ferum victorem cepit). Per qualche tempo la cultura ufficiale romana disprezzò pubblicamente l'arte dei greci vinti, ma progressivamente il fascino di questa arte raffinata conquistò, almeno nell'ambito privato, le classi dirigenti romane favorendo una forma di fruizione artistica basata sul collezionismo e sull'eclettismo. In un certo senso i Romani si definirono in seguito i continuatori dell'arte greca in un arco che da Alessandro Magno giungeva fino agli imperatori.

Ma, come riconosciuto da numerosi studiosi[2], vi sono alcune differenze sostanziali tra arte greca e romana, a partire in primo luogo dal tema principale della rappresentazione artistica stessa: i Greci rappresentavano un *logos* immanente, i Romani la *res*. In parole più semplici, i Greci trasfiguravano in mitologia anche la storia contemporanea (le vittorie sui Persiani o sui Galati diventavano quindi centauromachie o lotte fra Dei e Giganti o ancora amazzonomachie), mentre i Romani rappresentavano l'attualità e gli avvenimenti storici nella loro realtà.

La forza morale e il senso di eticità delle rappresentazioni dei miti greci si era già comunque logorata nei tre secoli dell'ellenismo, quando da espressione comunitaria l'arte si era "soggettivata", diventando cioè espressione di volta in volta della potenza economica e politica di un sovrano, della raffinatezza di un collezionista o dell'ingegnosità di un artefice. In questo solco i Romani procedettero poi ancora più a fondo, arrivando a rappresentare l'attualità concreta di un avvenimento storico: prima di loro solo alcuni popoli del Vicino Oriente avevano praticato tale strada, rifiutata dai Greci.

L'uso "personale" dell'arte nell'arte romana permise la fioritura dell'arte del ritratto, che si sostituì all'astrazione formale delle teste nelle statue greche. L'aggiungere teste realistiche a corpi idealizzati (come nella statua di personaggio romano da Delos), che avrebbe fatto rabbrividire un greco di età classica, era però ormai praticata dagli artisti neoattici della fine del II secolo a.C., per committenti soprattutto romani.

L'uso dell'arte romana

Rilievo dell'*Ara Pacis*.

La produzione artistica romana non fu mai "gratuita", cioè non era mai rivolta a un astratto godimento estetico, tipico dell'arte greca. Dietro le opere d'arte si celava sempre un fine politico, sociale, pratico. Anche nei casi del migliore artigianato di lusso (vasi di metalli preziosi e ceramici, cammei, gemme, statuette, vetri, fregi vegetali architettonici, ecc.) la bellezza era connessa al concetto di sfarzo, inteso come autocelebrazione del committente della propria potenza economica e sociale.

Intaglio su ametista con *Caracalla*, 212 circa, Cabinet des Médailles, Parigi.

Le sculture ufficiali, per quanto valide esteticamente, avevano sempre intenti celebrativi, se non addirittura propagandistici, che in un certo senso pesavano più dell'astratto interesse formale. Ciò non toglie che l'arte romana fosse comunque un'arte "bella" e attenta alla qualità: la celebrazione imponeva scelte estetiche curate, che si incanalavano nel solco dell'ellenismo di matrice greca.

I modelli greci tuttavia, persa la loro concezione astratta e oggettiva, subirono una sorta di "svuotamento", e questo ha alimentato a lungo un'impostazione detta "neoclassica", che inquadrava la produzione artistica romana nell'orbita di una decadenza dell'ellenismo. La Scuola viennese di storia dell'arte ha superato la concezione "neoclassica" dimostrando che in realtà i modelli greci, perso un significato originario, ne acquistarono un altro concreto e soggettivo; e questa libertà nella reinterpretazione di schemi iconografici del passato sfocerà poi, in epoca cristiana, nel riciclo e quindi nella continuità di questi modelli: la *Nike* alata che diventa angelo, il filosofo barbuto che diventa apostolo, ecc.

Innovazione nell'arte romana

Senza considerare l'architettura e soffermandosi solo sulle arti più propriamente figurative (pittura e scultura), appare chiaro che nell'arte romana la creazione *ex novo*, a parte alcune rare eccezioni (come la Colonna Traiana), non esiste, o per lo meno si limita al livello più superficiale del mestierante. Manca quasi sempre una cosciente ricerca dell'ideale estetico, tipica della cultura greca. Anche il momento creativo che vide la nascita di una vera e propria arte "romana", tra la metà del II secolo a.C. e il secondo triumvirato, fu dovuto in massima parte alle ultime maestranze greche e italiote, nutrite di ellenismo.

In questo i Romani seguirono il solco degli italici, presso i quali la produzione artistica era sempre rimasta qualcosa di artigianale, istintivo, condizionato da fattori pratici esterni.

Ma la freschezza dell'arte romana è data comunque dalla straordinaria aderenza alle tematiche e dalla mirabile capacità tecnica, anche in schemi ripetuti infinite volte.

Produzione di copie

Copia romana del *Pothos* di Skopas.

Un fenomeno tipicamente romano fu la produzione in quantità di massa di copie dell'arte greca, soprattutto del periodo classico databile tra il V e il IV secolo a.C. Questo fenomeno prese avvio nel II secolo a.C. quando crebbe a Roma una schiera di collezionisti appassionati di arte greca, per i quali ormai non bastavano più i bottini di guerra e gli originali provenienti dalla Grecia e dall'Asia Minore. Il fenomeno delle copie ci è giunto in massima parte per la scultura, ma dovette sicuramente riguardare anche la pittura, gli elementi architettonici e le cosiddette arti applicate. Le copie di statue greche di epoca romana hanno permesso la ricostruzione delle principali personalità e correnti artistiche greche, ma hanno anche perpetrato a lungo tempo negli studiosi moderni alcune idee errate, come la convinzione che le tipologie dell'arte greca fossero caratterizzate dalla fredda accademicità delle copie, o che l'arte romana stessa fosse un'arte dedita principalmente alla copiatura, falsandone la prospettiva storica.

Per i romani non esisteva lo storicismo e in nessuna fonte antica si trovano echi di un diverso apprezzamento tra opera originale e copia, che evidentemente erano considerati pienamente equivalenti. Non mancarono esempi però di raffazzonature, pasticci e modifiche arbitrarie, come nel caso di un *Pothos* di Skopas, del quale esistono copie simmetriche usate per fare *pendant* nella decorazione architettonica.

Eclettismo

Ara di Domizio Enobarbo, il *lustrum* censorio.

Con l'afflusso a Roma di opere greche provenienti da molte epoche e aree geografiche è naturale che si formasse un gusto eclettico, cioè amante dell'accostamento di più stili diversi, con una certa propensione al raro e al curioso, senza una vera comprensione delle forme artistiche e dei loro significati.

La *Thiasos* ellenistica.

La *Thiasos* ellenistica.

Ma l'eclettismo dei romani riguardava anche la presenza della tradizione italica, che si era inserita a uno strato molto profondo della società. Per i romani non solo era naturale accostare opere d'arte in stili diversi, ma l'eclettismo si riscontrava spesso anche nella medesima opera, assorbendo da più fonti diverse iconografie, diversi linguaggi formali e diversi temi.

L'importanza dell'eclettismo nella storia artistica romana è anche data dal fatto che, a differenza di altre culture, non comparve, come di tendenza, al termine e al decadere culturale, ma all'inizio della stagione artistica romana. Uno dei più antichi esempi di questa tendenza si ha nell'ara di Domizio Enobarbo, della quale è conservato parte del frontone al Louvre (presentazione di animali per un sacrificio, con uno stile di

derivazione chiaramente realistico e plebeo) e due lastre del fregio a Monaco di Baviera (in stile ellenistico, un corteo di divinità marine). L'eclettismo si manifestò precocemente anche in opere della massima committenza pubblica, come nell'*Ara Pacis* di Augusto.

Alle radici dell'arte romana: il rilievo storico

Il passo decisivo che segnò uno stacco tra arte greca e romana fu senz'altro la comparsa del rilievo storico, inteso come narrazione di un evento di interesse pubblico, a carattere civile o militare. Il rilievo storico romano non è mai un'istantanea di un avvenimento o di una cerimonia, ma presenta sempre una selezione didascalica degli eventi e dei personaggi, composti in maniera da ricreare una narrazione simbolica ma facilmente leggibile.

Affresco con scena storica dalla necropoli dell'Esquilino, tra le prime testimonianza di pittura su affresco romana pervenutaci.

Le prime testimonianze di questo tipo di rappresentazione pervenuteci sono l'affresco nella necropoli dell'Esquilino (inizi del III secolo a.C.) o le pitture nelle tombe di Tarquinia della metà del II secolo a.C. (ormai sotto la dominazione romana). Ma inizialmente la rappresentazione storica fu sempre un'esaltazione gentilizia di una famiglia impegnata in quelle imprese, come la *Gens Fabia* nel citato esempio dell'Esquilino.

Gradualmente il soggetto storico si cristallizzerà in alcuni temi, entro i quali l'artista aveva limitato motivo di inserire varianti, a parte quelle particolarizzazioni legate ai luoghi, ai tempi ed ai personaggi ritratti. Per esempio per celebrare una guerra vittoriosa si seguiva lo schema fisso della:

- *Profectio*, partenza;
- Costruzione di strade, ponti o fortificazioni;
- *Lustratio*, sacrificio agli dei;
- *Adlocutio*, incitamento delle truppe (allocuzione);
- *Proelium*, battaglia;
- *Obsidio*, assedio;
- *Submissio*, atto di sottomissione dei vinti;
- *Reditus*, ritorno;
- *Triumphus*, corteo trionfale;
- *Liberalitas*, atto di beneficenza.

Tramite questi schemi fissi la rappresentazione diventava immediatamente esplicita e facilmente comprensibile a chiunque.

Arte aulica e arte plebea, arte provinciale

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte plebea*** *e* ***Arte provinciale romana****.*

La società romana fu caratterizzata sin dalle origini da un dualismo, che si è manifestato pienamente anche nella produzione artistica: quello tra patrizi e plebei e quindi tra arte patrizia (o "aulica") e arte plebea (o "popolare" che, dopo il I secolo d.C., trovò sviluppi nella produzione artistica delle province occidentali). Queste due correnti, la cui importanza storica è stata riconosciuta solo nella seconda metà del XX secolo, coesistettero fin dagli esordi dell'arte romana e gradualmente si avvicinarono, fino a fondersi nell'epoca tardoantica.

Rilievi in stile "plebeo" nell'arco di Costantino.

Sarebbe sbagliato volere imporre una gerarchia assoluta in queste due correnti, essendo animate, a livello generico, da interessi e fini molto diversi: l'arte plebea aveva scopi di celebrazione inequivocabile del committente, di immediata chiarezza, di semplificazione, di astrazione intuitiva, che entreranno nell'arte ufficiale dei monumenti pubblici romana solo dal III secolo-inizi del IV secolo d.C. (a seguito di profondi mutamenti ideali e sociologici), provocando quella rottura con l'ellenismo che confluirà nell'arte medievale. L'arte plebea non seguiva il solco del naturalismo ellenistico, anzi rappresentò il primo vero superamento dell'ellenismo «ormai priva di slancio e di possibilità di nuovi sviluppi artistici»[3].

La corrente più aulica invece sopravvisse nella nuova capitale Costantinopoli, per poi uscire sublimata, tramite il contatto con centri artistici di lontana ascendenza iranica (Hatra, Palmyra, Doura), nell'arte bizantina, con una rinnovata attenzione al linearismo.

Storia dell'arte romana

Arte delle origini e della monarchia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte romana arcaica****.*

L'acroterio fittile della "Minerva" dall'area sacra di Sant'Omobono.

Secondo la leggenda, la città di Roma venne fondata il 21 aprile nell'anno 753 a.C. Alle origini della città ebbe grande importanza il guado sul Tevere, che costituì per molto tempo il confine tra Etruschi e Latini, nei pressi dell'Isola Tiberina, e l'approdo fluviale dell'*Emporium*, tra Palatino e Aventino.

Nell'età protostorica e regia non si può ancora parlare di arte "romana" (cioè con caratteristiche proprie), ma solo di produzione artistica "a Roma", dalle caratteristiche italiche, con notevoli influssi etruschi.

Presso l'emporio vicino all'attraversamento del fiume, il Foro Boario, è stato scavato un tempio arcaico, nell'area di Sant'Omobono, risalente alla fine del VII-metà del VI secolo a.C., con resti di età appenninica che documentano una continuità di insediamento per tutta l'epoca regia.

Sotto Tarquinio Prisco viene edificato sul Campidoglio il tempio dedicato alla triade capitolina, Giove, Giunone e Minerva, nella data tradizionale del 509 a.C., la stessa in cui viene collocata la cacciata del re e l'inizio delle liste dei magistrati. La data di fondazione del tempio poteva anche essere stata verificata dagli storici romani successivi grazie ai *clavi* i chiodi annuali infissi nella parete interna del tempio. I resti del podio del tempio sono ancora parzialmente visibili sotto il Palazzo dei Conservatori e nei sotterranei dei Musei Capitolini.

Le sculture in terracotta che lo adornavano, altra caratteristica dell'arte etrusca, sono andate perdute ma non dovevano essere molto diverse dalla scultura etrusca più famosa della stessa epoca, l'Apollo di Veio dello scultore Vulca, anch'essa parte di una decorazione templare (il Santuario di Portonaccio a Veio). Anche la tipologia architettonica del tempio sul Campidoglio è di tipo etrusco: un alto podio con doppio colonnato sul davanti sul quale si aprono tre celle.

Decorazione a graffito della cista Ficoroni.

Tra le opere più imponenti della Roma arcaica ci furono la Cloaca Maxima, che permise l'insediamento nella valle del Foro, e le Mura serviane, delle quali restano vari tratti.

Bisogna attendere il periodo tra la fine del IV e l'inizio del III secolo a.C. per trovare un'opera d'arte figurativa prodotta sicuramente a Roma: è la nota Cista Ficoroni, contenitore in bronzo finemente cesellato col mito degli Argonauti (dall'iscrizione *Novios Plautios med Romai fecid*, "Novio Plautio mi fece a Roma"). Ma la tipologia del contenitore è prenestina, l'artefice di origina osco-campana (a giudicare dal nome), la decorazione a bulino di matrice greca classica, con parti a rilievo inquadrabili pienamente nella produzione medio-italica.

Arte repubblicana

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte romana repubblicana***.

Il primo periodo dell'arte repubblicana fu una continuazione dello stile arcaico (come nei tempi gemelli dell'area di Sant'Omobono o quelli del largo Argentina). Una sostanziale rivoluzione si ebbe quando i romani entrarono in contatto sempre più stretto coi greci, che culminò nella conquista della Magna Grecia, della Grecia ellenica, della Macedonia e dell'Asia Minore. I bottini di guerra fecero arrivare in patria un enorme afflusso di opere d'arte, che metteva i romani nell'imbarazzante questione di accettare come superiore una cultura da essi sconfitta. Nacquero due partiti, uno filoelleno, fine amante dell'arte greca, capeggiato dal circolo degli Scipioni, e uno tradizionalista e filoromano capeggiato da Catone il Censore e i suoi seguaci. L'enorme afflusso di opere greche non si arrestò, anzi quando la domanda da parte di collezionisti appassionati superò l'offerta di opere originali, nacque il gigantesco mercato delle copie e delle opere ispirate ai modelli classici del V e IV secolo a.C. (neoatticismo).

Fu solo dopo un certo periodo che i romani, "digerita" l'invasione di opere greche di tanti stili diversi (per epoca e per regione geografica) iniziarono a sviluppare un'arte peculiarmente "romana", anche se ciò fu dovuto in gran parte a maestranze greche ed ellenistiche.

In particolare fu sotto il governo di Silla che si notano i primi albori dell'arte romana, che si sviluppò originalmente soprattutto in tre campi: l'architettura, il ritratto fisiognomico e la pittura.

Architettura

Al tempo di Silla le strutture lignee con rivestimento in terracotta di matrice etrusca, o quelle in tufo stuccato lasciarono definitivamente il passo agli edifici in travertino o in altre pietre calcaree, secondo forme desunte dall'architettura ellenistica, ma adattate a un gusto più semplice con forme più modeste. A Roma si procedette con grande libertà degli architetti usando gli elementi classici come figure puramente decorative, sollevate da esigenze statiche, che erano invece sopperite dalla rivoluzionaria tecnica muraria. Pur non mancando a Roma edifici sacri del periodo repubblicano, è nelle grandi opere pubbliche "infrastrutturali" che si espresse il genio costruttivo dei romani. Venne costruita la grande rete viaria, tuttora esistente, a cui sono da aggiungere le opere collaterali come ponti,

Resti del *Tabularium* (in secondo piano, sotto il palazzo dei Senatori).

gallerie e acquedotti. Le città di nuova fondazione vengono costruite secondo uno schema ortogonale, basato sul tracciamento dei due assi principali del cardo e decumano.

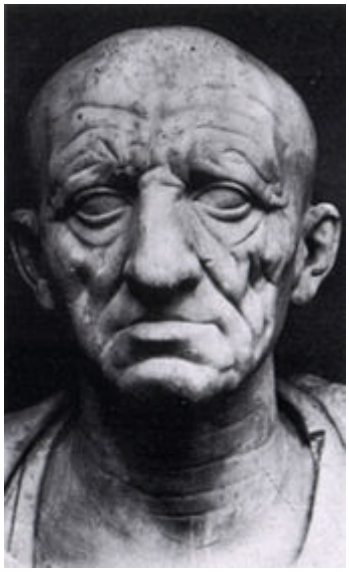
Al tempo di Ermodoro di Salamina e delle guerre macedoniche sorsero i primi edifici in marmo a Roma, che non si distinguevano certo per grandiosità. Dopo l'incendio dell'83 a.C. venne ricostruito in pietra il tempio di Giove Capitolino, con colonne marmoree venute da Atene e con un nuovo simulacro crisoelefantino di Giove, forse opera di Apollonio di Nestore. Risale al 78 a.C. la costruzione del *Tabularium*, quinta scenografica del Foro Romano che lo metteva in comunicazione col Campidoglio e fungeva da archivio statale. Vi si usarono semicolonne addossate sui pilastri dai quali partono gli archi, schema usato anche nel santuario di Ercole Vincitore a Tivoli.

I templi romani sillani sopravvissuti sono piuttosto modesti (tempio di San Nicola in Carcere, tempio B del Largo Argentina), mentre più importanti testimonianze si hanno in quelle città che subirono meno trasformazioni in seguito: Pompei, Terracina, Fondi, Cori, Tivoli, Palestrina e Canosa di Puglia. Particolarmente significativo è il santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina, dove le strutture interne sono in *opus incertum* e le coperture a volta ricavate tramite gittate di pietrisco e malta pozzolana: queste tecniche campano-laziali definivano le strutture portanti della grande massa architettonica, mentre le facciate erano decorate da strutture architravate in stile ellenistico, che nascondevano il resto. Solo in un secondo momento anche le tecniche costruttive romane ebbero una forma stilistica che non richiedeva più la "maschera" esterna, permettendo uno sviluppo autonomo e grandioso dell'architettura romana.

Al tempo di Cesare si ebbe la creazione del sontuoso Foro e tempio di Venere Genitrice, ma solo col restauro del tempio di Apollo Sosiano nel 32 a.C. Roma ebbe per la prima volta un edificio di culto all'altezza dell'eleganza ellenistica.

Ritratto

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Ritratto romano repubblicano***.


Il patrizio Torlonia.

L'altro importante traguardo raggiunto dall'arte romana a partire dall'epoca di Silla è il cosiddetto ritratto "veristico", ispirato alla particolare concezione "catoniana" delle virtù dell'uomo patrizio romano: carattere forgiato dalla durezza della vita e della guerra, orgoglio di classe, inflessibilità, ecc. Il diverso contesto dei valori nella società romana portò però a divergere dai modelli ellenistici con i volti ridotti a dure maschere, con una resa secca e minuziosa della superficie, che non risparmia i segni del tempo e della vita dura.

Tra gli esempi più significativi del "verismo patrizio" ci sono la testa 535 del Museo Torlonia (replica tiberiana), il velato del Vaticano (replica della prima età augustea), il ritratto di ignoto di Osimo, il busto 329 dell'Albertinum di Dresda, ecc. Il crudo verismo di queste opere è mitigato in altri esempi (70-50 a.C.) dal plasticismo più ricco e una rappresentazione più organica e meno tetra, con la rigidezza mitigata da un'espressione più serena: è il caso la testa 1332 del museo Nuovo dei Conservatori (databile 60-50 a.C.) o il ritratto di Pompeo alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenaghen.

Nonostante la rilevanza solo in ambito urbano e la breve durata temporale, il ritratto romano repubblicano ebbe un riflesso e seguito notevole nel tempo, soprattutto nei monumenti funerari delle classi inferiori che guardavano al patriziato con aspirazione, come i liberti.

Roma, Casa di via Graziosa, scena dell'Odissea (*Attacco dei Lestrigoni*).

Pittura

In questo periodo si colloca anche la costituzione di una tradizione pittorica romana. Essa viene detta anche "pompeiana", perché studiata nei cospicui ritrovamenti di Pompei e delle altre città vesuviane sommerse dall'eruzione del Vesuvio del 79, anche se il centro della produzione artistica fu sicuramente Roma.

Era tipico per una casa signorile avere ogni angolo di parete dipinta, da cui deriva una straordinaria ricchezza quantitativa di decorazioni pittoriche. Tali opere però non erano frutto dell'inventiva romana, ma erano un ultimo prodotto, per molti versi banalizzato, dell'altissima civiltà pittorica greca.

Si individuano quattro "stili" per la pittura romana, anche se sarebbe più corretto parlare di schemi decorativi. Il primo stile ebbe una documentata diffusione in tutta l'area ellenistica (incrostazioni architettoniche dipinte) dal III-II secolo a.C. Il secondo stile (finte architetture) non ha invece lasciato tracce fuori da Roma e le città vesuviane, databile dal 120 a.C. per le proposte più antiche, fino agli esempi più tardi del 50 a.C. circa; è forse un'invenzione romana. Il terzo stile (*ornamentale*) si sovrappose al *secondo stile* ed arrivò fino alla metà del I secolo, all'epoca di Claudio (41-54). Il quarto stile (*dell'illusionismo prospettico*), documentato a Pompei dal 60 d.C., è molto ricco, ma non ripropone niente di nuovo che non fosse già stato sperimentato nel passato. In seguito la pittura, a giudicare da quanto ci è pervenuto, si inaridì gradualmente, con elementi sempre più triti e con una tecnica sempre più sciatta; bisogna però anche sottolineare che per il periodo successivo 79 non abbiamo più l'unico e straordinario catalogo pittorico delle città vesuviane sepolte.

Arte imperiale classica

La prima fase dell'impero e il classicismo augusteo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte augustea****.*

Architettura

Con il principato di Augusto ebbe inizio una radicale trasformazione urbanistica di Roma in senso monumentale. Nel periodo da Augusto ai Flavi si nota un irrobustirsi di tutti quegli edifici privi dell'influenza del tempio greco: archi trionfali, terme, anfiteatri, ecc. Nell'arco partico del Foro Romano (20 a.C. circa) nacque una forma ancora embrionale dell'arco a tre fornici.

L'anfiteatro di Pola

Risalgono a questo periodo i più spettacolari edifici per spettacoli: il teatro di Marcello (11 a.C.), l'anfiteatro di Pola, l'Arena di Verona, il teatro di Orange e poco dopo il Colosseo (inaugurato da Tito nell'80 e poi completato da Domiziano).

L'*Augusto loricato.*

Scultura

Anche nelle arti figurative si ebbe una grande produzione artistica, improntata ad un classicismo finalizzato a costruire un'immagine solida e idealizzata dell'impero. Si recuperò, in particolare, la scultura greca del V secolo a.C., Fidia e Policleto, nella rappresentazione delle divinità e dei personaggi illustri romani, fra cui emblematici sono alcuni ritratti di Augusto come pontefice massimo e l'Augusto loricato, quest'ultimo rielaborato dal Doriforo di Policleto. L'uso di creare opere nello stile greco classico va sotto il nome di neoatticismo, ed è improntato a un raffinato equilibrio, che però non è esente da una certa freddezza di stampo "accademico", legata cioè alla riproduzione dell'arte greca classica idealizzata e priva di slanci vitali. Solo durante la dinastia giulio-claudia si ebbe un graduale attenuarsi dell'influenza neoattica permettendo la ricomparsa di un certo colore e calore nella produzione scultorea.

Pittura

Tra il 30 e il 25 a.C. poteva dirsi pienamente compiuto lo sviluppo del secondo stile pompeiano. Ascrivibile al terzo stile è la decorazione della Casa della Farnesina o la Casa del Criptoportico a Pompei. A cavallo tra la fine del regno di Augusto e l'epoca claudia si collocano gli affreschi della grande sala della villa di Prima Porta di Livia, con la veduta di un folto giardino, culmine della pittura di giardini illusionistici. Forse risale all'epoca di Augusto anche la famosa sala della villa dei Misteri, dove sono mescolate copie di pitture greche e inserzioni romane.

Villa di Livia, affreschi del ninfeo sotterraneo.

Le ricostruzioni dopo il terremoto di Pompei del 62 videro nuove decorazioni, per la prima volta nel cosiddetto quarto stile, forse nato durante la decorazione della Domus Transitoria e della Domus Aurea.

Toreutica e glittica

Nel periodo di Augusto anche la toreutica e la glittica ebbero la migliore fioritura, con un notevole livello sia tecnico che artistico, con più naturalezza rispetto all'arte in grande formato. Tra i pezzi più pregiati il tesoro di Hildesheim, la Gemma Augustea (29 a.C.), il cammeo di Augusto e Roma e il Grande cammeo di Francia (di epoca tiberiana).

I Flavi

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte flavia****.*

Gli imperatori della dinastia flavia proseguirono nell'edificazione di opere di grande impegno. Fra queste spicca il Colosseo, il simbolo più famoso di Roma. In quell'epoca l'arte romana si sviluppò superando la pesante tutela dell'arte neoattica, generando nuovi traguardi artistici. Nel campo della scultura non è ancora chiaro quanto fu determinante l'ispirazione al mondo ellenistico per superare la parentesi neoattica. In ogni caso nei rilievi nell'Arco di Tito (81 o 90 d.C.) si nota un maggiore addensamento di figure e, soprattutto,

una consapevole disposizione coerente dei soggetti nello spazio, con la variazione dell'altezza dei rilievi (dalle teste dei cavalli a tutto tondo alle teste e le lance sagomate sullo sfondo), che crea l'illusione di uno spazio atmosferico reale.

Il celebre Colosseo.

Processione sull'Arco di Tito.

Inoltre per la prima volta si trova portata a compimento la disposizione delle figure su una linea curva convessa (piuttosto che retta), come dimostra il rilievo della processione dove a sinistra le figure sono viste di tre quarti e di faccia, e all'estrema destra di dorso mentre entrano sotto il fornice della *Porta Triumphalis*. Lo spettatore ha così la sensazione di essere circondato e quasi sfiorato dal corteo, secondo una tendenza che verrà ulteriormente sviluppata nel "barocco" antoniniano dal III secolo in poi.

In architettura quest'epoca fu fondamentale per lo sviluppo di tecniche nuove, che permisero ulteriori sviluppi delle articolazioni spaziali. Lo stesso arco di Tito è impostato secondo uno schema più pesante e compatto dei precedenti augustei, che si allontana sempre di più dall'eleganza di matrice ellenistica. Ma fu soprattutto con la diffusione delle cupole emisferiche (Domus Transitoria, Domus Aurea e ninfeo di Domiziano a Albano Laziale) e la volta a crociera (Colosseo), aiutata dall'uso di archi trasversali in laterizio che creano le nervature e dall'uso di materiale leggero per le volte (anfore). Inoltre venne perfezionata la tecnica della volta a botte, arrivando a poter coprire aree di grandi dimensioni, come la vasta sala (33 metri di diametro) del vestibolo domizianeo del Foro Romano.

Il tempo di Traiano

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte traianea***.

Sotto Traiano (98-117 d.C.) l'impero conobbe il suo apogeo, ed anche l'arte riuscì, per la prima volta (stando a quanto ci è pervenuto) a staccarsi dall'influenza ellenistica, portando un proprio, nuovo prodotto artistico (il rilievo storico) ai livelli dei grandi capolavori dell'arte antica: i rilievi della Colonna Traiana. In questa opera, dove confluisce tutta la perizia tecnica ellenistica e la scorrevole narrazione romana, si svolge per circa duecento metri continui la narrazione delle campagne in Dacia di Traiano, priva, come scrive Ranuccio Bianchi Bandinelli, "di un momento di stanchezza ripetitiva, di una ripetizione, insomma, di un *vuoto* nel contesto narrativo"[4].

Rilievi della Colonna Traiana.

Vi sono molte innovazioni stilistiche, ma è straordinario come anche il contenuto, per la prima volta in un rilievo storico, riesca a superare la barriera del freddo distacco un po' compassato delle opere augustee e ancora flavie: le battaglie sono veementi, gli assalti impetuosi, i vinti ammantati di umana pietà. Scene dure, come i suicidi di massa o la deportazione di intere famiglie, sono rappresentati con drammatica e pietosa partecipazione e la ricchezza di dettagli e accenti narrativi fu probabilmente dovuta a un'esperienza diretta negli avvenimenti[5].

I cosiddetti "Mercati" di Traiano.

I rilievi della Colonna, come anche la nuova tipologia di ritratto imperiale (il "ritratto del decennale"), sono caratterizzati da un senso di umana dignità e forza morale, che non ha niente di sovrumano, di teatrale, di retorico. Traiano è l'*optimus princeps* (il "primo funzionario" dello Stato) e amministra con la disciplina e la razionalità, senza richiami trascendeti o aloni augurali e religiosi.

In architettura Apollodoro di Damasco completò la serie dei Fori imperiali di Roma, con il vastissimo Foro di Traiano, dalla pianta innovativa, priva di tempio all'estremità. Ancora più originale fu la sistemazione del fianco del colle Quirinale con i cosiddetti Mercati di Traiano, un complesso amministrativo e commerciale che si componeva di sei livelli articolati organicamente in uffici, botteghe e altro. La ricchezza ottenuta con le campagne militari vittoriose permise il rafforzarsi di una classe media, che diede origine a una nuova tipologia abitativa, con più abitazioni raggruppate in un unico edificio, sempre più simili alle ricche case patrizie.

Un'altra novità, per ragioni ancora non chiarite, fu la massiccia ripresa dell'inumazione e quindi della produzione di sarcofagi, che tanta importanza rivestirono nella produzione artistica dei secoli successivi.

Lo sviluppo toccò anche le province, come dimostrano le cospicue pitture decorative di questo periodo ritrovate nelle zone più varie dell'impero.

Il tempo di Adriano

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte adrianea***.

Interno del Pantheon.

Il successore, l'imperatore Adriano, era appassionato di cultura ellenistica. Fece edificare, prendendo parte alla progettazione, Villa Adriana a Tivoli, grandioso complesso architettonico e paesaggistico le cui architetture riprendono ecletticamente modelli orientali ed ellenistici. Fece inoltre ricostruire il Pantheon di Roma, con la cupola perfettamente emisferica appoggiata ad un cilindro di altezza pari al raggio e pronao corinzio, uno degli edifici romani meglio conservati e il suo mausoleo, ora Castel Sant'Angelo, al Vaticano. In scultura tipici della sua epoca sono i ritratti di Antinoo, suo giovane amante morto in circostanze misteriose e da lui divinizzato con un culto ufficiale per tutto l'Impero.

L'*Antinoo* del Louvre.

Il classicismo adrianeo si discostò abbastanza da quello dell'arte augustea (neoatticismo), più freddo e accademico, essendo anche ormai la società romana profondamente cambiata dai tempi del primo imperatore. Facendo un paragone con l'arte moderna si potrebbe affermare che l'arte augustea era stata una sorta di neoclassicismo, quella adrianea di romanticismo. Sotto Adriano Roma aveva ormai consolidato una società articolata, una cultura propria e un livello artistico notevole e indipendente, non era più ai primi passi e non aveva quindi più bisogno del rigido sostegno degli artisti ateniesi come era avvenuto a cavallo tra il I secolo a.C. e il I secolo d.C. L'amore verso la Grecia classica di Adriano va comunque collocato nell'ambito dell'interesse privato del *princeps*, non fu un evento di largo raggio che suscitò una vera e propria problematica artistica (un "rinascenza"

o "rinascimento"), e svanì con la scomparsa del protagonista. Questa forma artistica era però espressione anche di un preciso programma politico, legato a un avvicinamento del sovrano (e quindi di Roma) alle province di cultura ellenica, come documentano anche i suoi frequenti viaggi.

Gli Antonini

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte dei primi Antonini*** *e* ***Arte nell'età di Commodo***.

La *decursio* della Colonna Antonina.

Sotto la dinastia degli Antonini, la produzione artistica ufficiale continuò nel solco del classicismo adrianea, con alcune tendenze che si svilupparono ulteriormente. Il gusto per il contrasto tra superfici lisce e mosse (come nel ritratto di Adriano), trasposto su una composizione d'insieme produsse il rilievo estremamente originale della *decursio* nella base della colonna Antonina. Conseguenza fu anche l'accentuazione del chiaroscuro.

Sotto Commodo si assistette a una svolta artistica, legata alla scultura. Nelle opere ufficiali, dal punto di vista formale si ottenne una dimensione spaziale pienamente compiuta, con figure ben collocate nello spazio tra le quali sembra "circolare l'atmosfera" (come negli otto rilievi riciclati poi nell'Arco di Costantino). Dal punto di vista del contenuto si assiste alla comparsa di sfumature simbolico-religiosi nella figura del sovrano e alla rappresentazione di fatti irrazionali. Questa tendenza è evidente nella Colonna di Marco Aurelio che, sebbene ispirata a quella Traiana, presenta molte novità: scene più affollate, figure più scavate, con un chiaroscuro più netto e, soprattutto, la comparsa di elementi irrazionali (*Miracolo della pioggia*, *Miracolo del fulmine*), prima avvisaglia di una società ormai in cerca di evasione da una realtà difficile, che di lì a poco, durante il successivo sfacelo economico e politico dell'impero, sarebbe sfociata nell'irrazionalismo anti-classico.

Il Basso Impero

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Arte tardoantica***.

Arco di Settimio Severo.

La tumultuosa successione di Commodo mise in luce, nel 192, tutte le debolezze istituzionali dell'Impero, dando il via a un periodo di grave instabilità politica, economica e sociale che portò alla crisi del III secolo. L'Impero romano entrò nella sua fase discendente, chiamata anche "Basso Impero". L'arte prese una direzione anti-ellenistica, cercando forme meno organiche, razionali e naturalistiche. Più che un momento di crisi artistica (o "decadenza", secondo l'impostazione storica agli studi di matrice neoclassica), fu un fenomeno di più ampio raggio, che corrispondeva a nuove esigenze sociali e culturali del mutato contesto, che non si riconosceva più nel naturismo, la razionalità e la coerenza formale dell'arte di derivazione greca: le necessità di evasione, di isolamento, di fuga dalla realtà portarono a nuove concezioni filosofiche religiose, dominate dall'irrazionalità e dall'astrazione metafisica, che si riflessero in maniera profonda nella produzione artistica.

Il Sarcofago Ludovisi.

Inoltre il confluire nella capitale un numero sempre maggiore di persone dalle province (funzionari, mercanti, artisti, ma anche gli stessi imperatori), contrapposto alla perdita di autorità e di importanza del Senato e dell'antica aristocrazia romana, portò nella capitale i modi dell'arte cosiddetta *provinciale* e *plebea* che già da secoli era orientata verso un maggiore espressionismo opposto alla rappresentazione fedele della natura.

Il periodo dei Severi

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte severiana***.

Già nei rilievi dell'Arco di Settimio Severo (202-203), si infittisce l'uso dello scalpello che crea solchi profondi e quindi toni più chiaroscurali; inoltre si afferma una rappresentazione della figura umana nuova, in scene di massa che annullano la rappresentazione individuale di matrice greca; anche la plasticità è diminuita. L'imperatore appare su un piedistallo circondato dai generali mentre recita l'*adlocutio* e sovrasta la massa dei soldati come un'apparizione divina.

II-III secolo

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte nell'età di Gallieno*** *e* ***Arte dioclezianea***.

L'ultima fase dell'impero, a partire da Diocleziano, Costantino fino alla caduta della parte occidentale, è caratterizzata dalla perdita delle certezze e dall'insinuarsi di una sensibilità nuova. In architettura si affermarono costruzioni per scopi difensivi, come le mura aureliane o il Palazzo di Diocleziano (293-305 circa) a Spalato, provvisto di solide fortificazioni.

Ritratto di Gordiano III, III secolo, Museo Nazionale Romano, Roma.

I ritratti imperiali in quegli anni divennero innaturali, con attenzione al dettaglio minuto piuttosto che all'armonia dell'insieme (come nella *Testa di Gordiano III*), idealizzati, con sguardi laconici dai grandi occhi (come nella *Statua colossale di Costantino I*). Non interessava più la rappresentazione della fisionomia, ma ormai il volto imperiale doveva esprimere un concetto, quello della santità del potere, inteso come emanazione divina.

Testa colossale di Costantino I, inizio del IV secolo, Palazzo dei Conservatori, Roma

Il IV secolo

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Arte costantiniana*** *e* ***Arte teodosiana***.

Ancora più emblematico di questa progressiva perdita della forma classica è l'arco di Costantino (312-315), dove sono scolpiti bassorilievi con figure dalle forme tozze e antinaturalistiche, affiancate a materiale di spoglio dalle forme ancora classiche del II secolo. Nell'*Adlocutio* l'imperatore si erge seduto al centro in posizione rialzata sulla tribuna, l'unico girato frontalmente assieme alle due statue ai lati del palco imperiale, raffiguranti (piuttosto

grezzamente) Adriano a destra e Marco Aurelio a sinistra. La posizione dell'Imperatore acquista una valenza sacrale, come di una divinità che si mostri ai fedeli isolata nella sua dimensione trascendente, sottolineata anche dalle dimensioni leggermente maggiori della sua figura. Si tratta infatti di uno dei primissimi casi a Roma nell'arte ufficiale di proporzioni tra le figure organizzate secondo gerarchia: la grandezza delle figure non dipende più dalla loro posizione nello spazio, ma dalla loro importanza. Un altro elemento interessante dei rilievi dell'arco di Costantino è la perdita dei rapporti spaziali: lo sfondo mostra i monumenti del Foro romano visibili all'epoca (basilica Giulia, arco di Settimio Severo, arco di Tiberio e colonne dei vicennalia della tetrarchia - gli ultimi due oggi scomparsi), ma la loro collocazione non è realistica rispetto al sito sul quale si svolge la scena (i rostra), anzi sono allineati parallelamente alla superficie del rilievo. Ancora più inconsueta è rappresentazione in "prospettiva ribaltata" dei due gruppi laterali di popolani, che dovrebbero stare teoricamente davanti alla tribuna ed invece sono ruotati e schiacciati ai due lati.

Arco di Costantino, Rilievo dell'*Adlocutio*, 312-315, marmo scolpito.

Queste tendenze sono riscontrabili anche nel celebre gruppo dei tetrarchi, già a Costantinopoli e ora murato nella basilica di San Marco a Venezia.

L'allontanamento dalle ricerche naturalistiche dell'arte greca portava d'altro canto una lettura più immediata ed una più facile interpretazione delle immagini. Per lungo tempo questo tipo di produzione artistica venne vista come chiaro esempio di decadenza, anche se oggi studi più ad ampio raggio hanno dimostrato come queste tendenze non fossero delle novità, ma fossero invece già presenti da secoli nei territori delle province e che il loro emergere nell'arte ufficiale fu il rovescio di un processo di irradiazione artistica dal centro verso la periferia, con il sempre presente (anche in altre epoche storiche) ritorno anche in senso opposto di tendenze dalle periferie al centro.

Con l'editto del 313 con il quale Costantino permise la libertà di culto ai cristiani si ebbe la formazione di un'arte pubblica del Cristianesimo, che si espresse nell'edificazione delle grandiose basiliche a Roma, in Terra Santa e a Costantinopoli: nacque l'arte paleocristiana.

Verso l'arte medievale

La forma antica di produrre arte non venne distrutta, come si sarebbe portati a pensare, né dalle invasioni barbariche, né dal Cristianesimo. Soprattutto in campo artistico questi nuovi poteri si dimostrarono rispettosi dei modi precedenti: Courtois[6] dimostrò bene come i barbari, pur senza comprenderla, rispettarono la maniera romana di derivazione

ellenistica, permettendo la sua sopravvivenza per almeno tutto il secolo V e, in parte, VI, anche se ormai svuotata di qualsiasi contenuto originario.

La maniera antica si estinse definitivamente solo ad opera degli imperatori bizantini, per i propri fermenti interni che irradiarono una cultura nuova, su basi completamente diverse da quelle antiche, dai centri di Costantinopoli, di Antiochia, di Tessalonica e di Alessandria, con notevoli influenze anche dai vicini centri dell'oriente sasanide.

Leone da un sarcofago dalle catacombe di San Sebastiano (il rilievo è ancora composto plasticamente).

Leone da un sarcofago a palazzo Giustiniani (il rilievo è suggerito in maniera pittorica scavando solchi nelle parti in ombra).

Le forme artistiche

La scultura

Già nei periodi imperiali la scultura romana era in continuo progresso: i volti sono rappresentati con realismo al contrario dell'arte greca basata soprattutto sul corpo. Ancora a differenza dell'arte greca classica la scultura romana non rappresenta solo la bellezza ideale ma anche le virtù morali.

Il rilievo storico

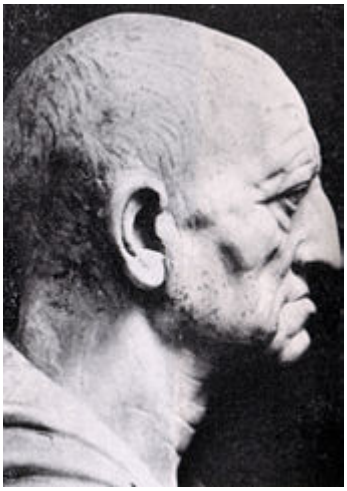
Il rilievo storico fu la prima vera e propria forma d'arte romana. Si sviluppò nel tardo periodo repubblicano, nel I secolo a.C. e, come per il ritratto romano, si formò dalla congiunzione del naturalismo ellenistico nella sua forma oggettiva, con i rilievi dell'arte plebea, una corrente legata sia alla mentalità civile e al rito religioso dei romani, e si ha così il suo sviluppo.

Di questo stile i primi esempi che lo descrivono sono ben riassumibili nel piccolo fregio trionfale del tempio di Apollo Sosiano, semplice ed incisivo, riferito appunto al trionfo di Sosio del 34 a.C., ma forse di esecuzione più tarda del 20-17 a.C., simile anche a quello successivo dell'altare al centro dell'Ara Pacis. Per questo stile è buon uso ricordare la formula *ogni genere letterario per metro diverso*, quindi ogni genere corrisponde ad uno stile diverso, causa la sua equità strutturale nel tempo.

Interessante è anche il fregio che doveva adornare un altare molto simile a quello dell'Ara Pacis, trovato sotto al "Palazzo della Cancelleria" e ora Musei Vaticani, la cosiddetta base dei Vicomagistri (30-50 d.C.): vi si legge una processioni per un sacrificio, dove si vedono gli animali, gli assistenti sacerdoti e i musicanti. Qui con lo scorcio delle trombe e la posizione dei suonatori di dorso, si ha uno dei pochi esempi di *dilatazione spaziale*: il fondo non esiste, è uno spazio libero, entro al quale le figure si muovono.

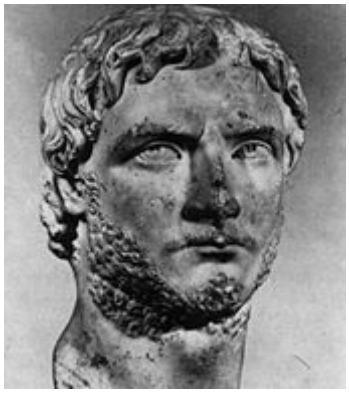
Il ritratto

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Ritratto romano****.*



Ritratto virile 535 dal Museo Torlonia.

Il ritratto, col *rilievo storico*, è la forma più caratteristica dell'arte romana. Entrambi erano frutto della manifestazione di un forte legame oggettivo e pratico dei Romani, lontano da ogni astrazione metafisica. Il rilievo storico però ha le sue radici nell'arte plebea di tradizione medio-italica, il secondo è stato invece creato dall'ambiente patrizio a partire dal ritratto ellenistico.



Ritratto di Gallieno dal Museo delle Terme.

Vi sono precedenti del ritratto sia nella medio-italica (testa di Giunio Bruto), e in quella etrusca seppur non prima del IV secolo a.C.; ma il ritratto tipico romano è tutt'altra cosa, si rifà al culto familiare piuttosto che alla sfera onoraria e funerale, anche se poi queste lo assorbiranno. Direttamente collegato alla tradizione patrizia dello *ius imaginum*, la sua nascita è strettamente connessa allo sviluppo nella età Sillana del patriziato, e si svilupperà fino al secondo triumvirato; per esempio nella statua di personaggio romano da Delos si notano le fattezze ben individualizzate della testa ritratta impostata su un corpo in posizione eroica di classica idealizzazione.

A partire da queste esperienze i mercanti romani tornati in patria, divenuti nel frattempo "aristocrazia del denaro", impostarono le premesse per l'arte del ritratto. In quell'epoca si definì quindi una committenza alta e aristocratica, interessata a ritratti idealizzati e psicologici, nel ricco stile ellenistico "barocco", e una committenza "borghese", interessata a ritratti fedeli nella fisionomia, anche a scapito dell'armonia dell'insieme e della valenza psicologica, nello stile cosiddetto "verista" (come nel ritratto di ignoto di Osimo).

Dalla prima età imperiale avrà una stasi date le nuove richieste della classe dirigente, ma rimane statico fra le classi medie ed emergenti. Il ritratto è dotato di un minuzioso realismo, che ama descrivere le accidentalità della epidermide, una attenzione non all'effetto di insieme tipico del realismo ellenistico, ma alla minuziosità e alla estrema analisi descrittiva; tutto è celebrazione di austerità della vecchia stirpe di contadini forse in realtà mai esistita. Tutto è per la fierezza della propria stirpe. Proprio per queste caratteristiche tende ad adattarsi ad una sola classe sociale, e non è espressione di una società.

Il I secolo è stato un secolo di varie aggregazioni stilistiche, un puro momento di formazione e quindi di incertezze e di varie convivenze prima di un completo assorbimento di ogni carattere, di ogni sfumatura di importazione, un fondo che incarna vari elementi culturali italici e ellenistici.

Il ritratto romano quindi, come tutta l'arte romana, si esprimeva con diversi linguaggi formali.

Retaggio dell'arte romana

L'arte romana fu per la prima volta nel mondo europeo e mediterraneo, un'arte universale, capace di unificare in un linguaggio dai tratti comuni una vastissima

area geografica, che travalica anche i meri confini dell'Impero.

Officina romana, Statua di Marco Aurelio, Roma.

Donatello, Statua del Gattamelata, Padova.

Ciò implicò che l'arte romana, grazie alla sua diffusione, fosse nelle generazioni future il diretto tramite con l'arte antica. Per gli artisti europei la produzione romana venne sempre considerata come «una seconda e più perfetta Natura dalla quale trarre insegnamento[7]»; e grazie proprio ai monumenti ed alle opere d'arte romane si possono spiegare le rifioriture "classiche" di civiltà come quella carolingia, gotica o rinascimentale.

L'arte greca rimase infatti oscura fino alla fine del XVIII secolo, quando avvenne il suo riconoscimento teorico, mentre la sua conquista documentata si data al XIX secolo. L'arte romana invece rimase sempre nota durante i secoli successivi, influenzando profondamente le generazione successivi di artisti e committenti.

Note

1. Zanker 2008, p. 3.
2. ^ Rodenwaldt, 1942; Scweitzer, 1950.
3. ^ Bianchi Bandinelli-Torelli, cit., pag. 75.
4. ^ Bianchi Bandinelli-Torelli, cit., apg. 92.
5. ^ O forse alla lettura dei commentari di Traiano stesso a proposito delle guerre daciche, non pervenutici.
6. ^ 1955
7. ^ Bianchi Bandinelli-Torelli, cit., pag. 66.

Bibliografia

- Ranuccio Bianchi Bandinelli e Mario Torelli, *L'arte dell'antichità classica, Etruria-Roma*, Torino, Utet, 1976, pp. 480, ISBN 978-8860080530.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7107-8.
- Paul Zanker, *Arte romana*, Bari, Economica Laterza, 2008, pp. 220, ISBN 978-8842098713.

Voci correlate

- Architettura romana
- Arte erotica a Pompei e Ercolano

- Civiltà romana

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sull'**arte romana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_art?uselang=it)**

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 3831 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=3831) · LCCN (EN) sh85007869 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85007869) · BNE (ES) XX525354 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX525354) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX525354) · BNF (FR) cb119309766 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119309766) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119309766) · J9U (EN, HE) 987007295497505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295497505171) · NDL (EN, JA) 00560765 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00560765)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Arte_romana&oldid=133656256"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 24 mag 2023 alle 15:00.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Architettura romana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> **Questa voce o sezione sull'argomento storia dell'architettura non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti.**

Castel Sant'Angelo visto da Ponte Sant'Angelo

L'**architettura romana** è probabilmente una delle testimonianze più gloriose della civiltà romana. I Romani adottarono il linguaggio esteriore dell'architettura greca[1], adattandolo ai propri scopi. La loro visione dello spazio era tuttavia radicalmente diversa da quella propria dei Greci e le forme architettoniche riflettono appieno queste differenze. La differenza principale è di carattere politico-sociale: la struttura greca era formata da una moltitudine di città-stato, spesso in conflitto tra loro; i Romani, invece, conquistavano i territori e li soggiogavano con il loro potere, per questo necessitavano di una serie di strutture pubbliche e di controllo (come le efficientissime strade romane o gli acquedotti)[1].

Indice

- Dalle origini alla repubblica
- Età imperiale
- Note
- Voci correlate
- Altri progetti

Dalle origini alla repubblica

L'originalità artistica nell'architettura romana si sviluppò abbastanza tardivamente: per l'intero periodo repubblicano le forme architettoniche in uso dipendono fortemente dalle precedenti tradizioni italiche, a loro volta fortemente influenzate dall'arte greca, ma già portatrici di importanti innovazioni (per esempio l'uso dell'arco).

Nel II secolo a.C. lo sviluppo della tecnica costruttiva del cementizio viene prontamente sfruttato per le forme dello spazio interno degli edifici, a cui i Romani sono maggiormente interessati sia per ragioni pratiche, sia dal punto di vista artistico. Una caratteristica dell'espansione romana è l'intensa opera di urbanizzazione del territorio, che porterà alla fondazione di moltissime città, oltre all'ingrandimento di quelle già esistenti.

Il modello urbanistico delle colonie è di tipo Castrense. Inizialmente si immaginava che avessero derivato il loro modello dal castrum, il campo militare Romano, poiché in antichità si combatteva solo nei mesi primaverili ed estivi, trasformando i campi militari in piccole città ospitanti al loro interno vari tipi di edifici pubblici, templi, (teatri, anfiteatri e mercati) e privati (*domus* e *insulae*). Con nuove scoperte archeologiche, il castrum è invece ispirato alle colonie romane, modelli semplici e adattabili, probabilmente basati su un progetto, formulato a Roma e approvato dal Senato.[2]

Età imperiale

In età imperiale si sviluppano edifici con vasti ambienti coperti da volte e archi sorretti da pilastri che rimpiazzano le dense linee di sostegni sorreggenti architravi rettilinei.

Gli ordini colonnati dell'architettura greca non svolgono più un'effettiva funzione di sostegno, ma divengono sempre più semplici involucri decorativi delle parti portanti in muratura. L'adozione del cementizio comporta inoltre una grande libertà anche nell'articolazione planimetrica degli spazi, non più rigidamente quadrangolari, ma fluidamente dipendenti gli uni dagli altri e adattati agli utilizzi e al contesto circostante.

La conquista dei vasti territori che fecero parte dell'Impero poneva un problema di uniformazione delle diverse tradizioni e culture: un importante indice di romanizzazione fu rappresentato dalla realizzazione di edifici che rispecchiavano i modi applicati a Roma, sia dal punto di vista planimetrico e strutturale sia dal punto di vista decorativo. I modelli delle piazze forensi, con i loro porticati e le basiliche civili, dei templi, delle terme, dei luoghi per spettacolo come teatri, circhi e anfiteatri, si diffondono in tutte le città dell'Impero. Tra i più celebri anfiteatri naturalmente c'è l'Anfiteatro Flavio di Roma, noto con il nome di Colosseo, ma sono da ricordare anche le arene di Verona e di Pola.

Tra gli edifici termali si ricordino almeno le Terme di Caracalla e quelle di Diocleziano a Roma. La potenza di Roma si manifesta sia con le grandi opere pubbliche di carattere utilitario (anche acquedotti, ponti e strade), sia con lo splendore dei monumenti, riccamente rivestiti di marmo e decorati con sculture e opere d'arte che celebrano la grandezza dei costruttori. Monumenti particolarmente caratteristici dell'architettura romana sono gli archi di trionfo; tra quelli più celebri e meglio conservati sono da ricordare l'arco di Settimio Severo, di Tito e di Costantino a Roma, e i due archi dedicati a Traiano ad Ancona e a Benevento.

Note

1. *L'architettura Romana*, in *Veni Vidi Vici*, 15 ottobre 2012. URL consultato il 27 gennaio 2018.
2. ^ la città greca, laterza

Voci correlate

- Arte romana
- Biblioteche dell'antica città di Roma
- Urbanistica romana
- Tempio romano

- Casa romana
- Villa romana
- Foro Romano
- Tecnica edilizia romana
- Pietre da costruzione nella Roma antica
- De architectura
- Cupole romane

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **architettura romana**
- Wikiversità contiene risorse su **architettura romana**
- Wikinotizie contiene notizie di attualità su **architettura romana**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **architettura romana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_architecture?uselang=it)**

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 24077 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=24077) · LCCN (EN) sh85006860 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85006860) · BNF (FR) cb11930948z (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11930948z) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11930948z) · J9U (EN, HE) 987007295560605171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007295560605171) · NDL (EN, JA) 00565585 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00565585)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Architettura_romana&oldid=132394963"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta l'8 mar 2023 alle 04:56.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Tecnica edilizia romana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **tecnica edilizia** dell'antica Roma definisce l'insieme delle modalità utilizzate dai Romani per la costruzione degli edifici in muratura.

Le tecniche di costruzione variarono considerevolmente con il tempo (in particolare una tappa fondamentale fu l'invenzione del cementizio agli inizi del II secolo a.C.) e spesso furono adattate nei diversi luoghi a seconda dei materiali da costruzione più facilmente disponibili. Qui si tratta, in particolare, delle tecniche utilizzate in epoca romana nella città di Roma e nelle sue immediate vicinanze.

Indice

Tecniche edilizie
- Opere in pietra
- Cementizio e paramenti murari
- Altro
- Rivestimenti parietali e pavimentali

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Tecniche edilizie

Opere in pietra

- Opera poligonale (*opus siliceum*): diffusa nell'Italia centrale, tra il VI e il II secolo a.C., consiste nella sovrapposizione di massi in pietra non lavorati, anche di notevoli dimensioni, senza ausilio di leganti, grappe o perni. Veniva utilizzata soprattutto per mura di terrazzamento e contenimento di terrapieni
- Opera quadrata (*opus quadratum*): consiste nella sovrapposizione di blocchi squadrati in forma parallelepipeda e di altezza uniforme, che vengono messi in opera in filari omogenei con piani di appoggio continui. In ambito romano la tecnica viene utilizzata già a partire dal VI secolo a.C. e si affinò progressivamente, con una maggiore regolarità del taglio e una disposizione più articolata dei blocchi. L'uso continua anche dopo l'introduzione del cementizio per tutta l'età imperiale, affiancato alle altre tecniche.

- Opera africana (*opus africanum*) o a telaio: paramento costruito da catene verticali di blocchi di pietra nelle quali si alternano pietre verticali e orizzontali, riempita con un'opera simile a quella a graticcio. Venne utilizzata in Africa Settentrionale dal IV secolo a.C.

Cementizio e paramenti murari

Opera cementizia (*opus caementicium*): murature costituite in cementizio, ossia malta (calce con sabbia o pozzolana) mescolata a pietre (*caementa*). L'opera cementizia costituisce generalmente solo il nucleo portante della muratura, rivestita all'esterno con un paramento costruito contemporaneamente al muro stesso, che fungeva da cassaforma a perdere.

Oltre a paramenti in blocchi (ovvero in "opera quadrata"), i paramenti possono, quindi, essere costituiti da materiali diversi, collegati da malta. A seconda del paramento si distinguono:

- Opera incerta (*opus incertum*): paramento costituito da pietre di forma irregolare con faccia in vista più o meno piana, utilizzato, a Roma e dintorni, soprattutto dagli inizi del II secolo a.C. fino a poco dopo la metà del I secolo a.C. Le pietre utilizzate nella muratura venivano legate fra loro con della malta. Fra una pietra e l'altra venivano aggiunti i pezzi più piccoli. Il tutto era poi cosparso da una gettata di malta liquida che era in grado di espandersi in tutta la muratura.

Ostia Antica (1967)

- Opera reticolata (*opus reticolatum*): paramento costituito da piccole piramidi tronche a base quadrata in pietra ("tufelli" o *cubilia*), con la punta inserita nel cementizio e disposte in diagonale a formare un reticolo, utilizzata soprattutto a partire dalla prima metà del I secolo a.C. e fino all'epoca giulio-claudia. Con la variante dell'"opera quasi reticolata".
- Opera quasi reticolata: paramento molto simile al reticolato, ma molto meno uniforme. Utilizzata dalla fine del II secolo a.C.
- Opera laterizia (*opus testaceum*): paramento costituito, inizialmente, da tegole smarginate e, poi, da mattoni o laterizi, di forma triangolare, con la punta inserita nel cementizio, utilizzata dalla fine del I secolo a.C. e per tutta l'età imperiale.
- Opera in mattoni crudi (*opus latericium*): Con questo termine, i latini intendevano i paramenti in mattone crudo, ad oggi esistono ancora degli edifici costruiti con la tecnica del Pisé, si trovano in luoghi dove la pioggia cade solamente per pochi giorni nell'arco di un anno. Ad esempio Ouarzazate in Marocco o Tuili in Italia.
- Opera mista (*opus mixtum*): paramento costituito da opera reticolata, con ammorsature in opera laterizia agli angoli ed agli spigoli, utilizzata soprattutto nel II secolo d.C.
- Opera listata (*opus vittatum*): paramento costituito da ricorsi alternati di laterizi e di piccoli blocchi in tufo (detti nuovamente "tufelli"), utilizzata soprattutto dagli inizi del IV secolo d.C.

In modo analogo all'opera mista, a volte con ammorsature in laterizio negli spigoli ed agli angoli.

Altro

- Opera a graticcio (*opus craticium*): muratura leggera costituita da un telaio portante di legno poggiato su uno zoccolo in muratura riempito da argilla. Utilizzato per le tramezze interne alle abitazioni. Presentava facilità di posa in opera.

Rivestimenti parietali e pavimentali

I paramenti potevano poi essere rivestiti, a loro volta con intonaco, decorato con pitture ad affresco o ad encausto o con ornamenti in stucco, o da mosaici parietali (sebbene più rari di quelli pavimentali).

Strutture destinate ad usi particolari, come le vasche destinate a contenere liquidi, o le cisterne, venivano rivestite da cocciopesto (*opus signinum*), un composto di calce, sabbia o pozzolana e frantumi di laterizio omogenei, utilizzato come impermeabilizzante.

I pavimenti potevano essere in opera spicata (*opus spicatum*), mattoni rettangolari disposti di taglio a spina di pesce, in mosaico (*opus tessellatum* o *opus vermiculatum*, per le tessere molto piccole e disposte secondo i contorni delle figure), o ancora in opera scutulata (*opus scutulatum*, con scaglie di pietra o marmo, di vario colore e formato, inserite in fondi di vario tipo e disposte sparse o secondo motivi decorativi, secondo modalità utilizzate dal I secolo a.C.) o ancora in *opus sectile*, ossia con lastre di diversi marmi colorati disposte in modo da formare disegni geometrici.

Bibliografia

- Jürgen J. Rasch: *Das Mausoleum der Constantina in Rom*, Magonza 2007
- Jean-Pierre Adam: *L'arte di costruire presso i romani*, Milano, Longanesi, 2006
- Jürgen J. Rasch: *Das Mausoleum der Kaiserin Helena in Rom und der 'Tempio della tosse' in Tivoli*, Magonza 1998
- Jürgen J. Rasch: *Das Mausoleum bei Tor de' Schiavi in Rom*, Magonza 1993
- Jürgen J. Rasch: *Spätantike Kuppelkonstruktionen Teil 1. Zur Konstruktion spätantiker Kuppeln vom 3. bis 6. Jahrhundert*, s.l. 1993
- Jürgen J. Rasch: *Zur Konstruktion spätantiker Kuppeln vom 3. bis 6. Jahrhundert : neue Ergebnisse photogrammetrischer Untersuchungen*, Berlino 1991
- Jürgen J. Rasch: *Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium*, Magonza 1984
- Lynne Lancaster: *Concrete Vaulted Construction in Imperial Rome: Innovations in Context*, Cambridge 2005.
- Lynne C. Lancaster and Roger B. Ulrich: "Materials and Techniques" in *A Companion to Roman Architecture*, Chichester 2014.
- Giuseppe Lugli: *La tecnica edilizia romana*, Roma, Bardi, 1957
- Gustavo Giovannoni: *La tecnica della costruzione presso i romani*, Roma 1925

- Gustavo Giovannoni: *La sala termale della villa liciniana e le cupole Romane*, in: Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani, 19.1904/3, pp. 165-201

Voci correlate

- Pietre da costruzione nella Roma antica

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **tecnica edilizia romana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_building_techniques?uselang=it)**

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tecnica_edilizia_romana&oldid=112872246"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 9 mag 2020 alle 10:43.

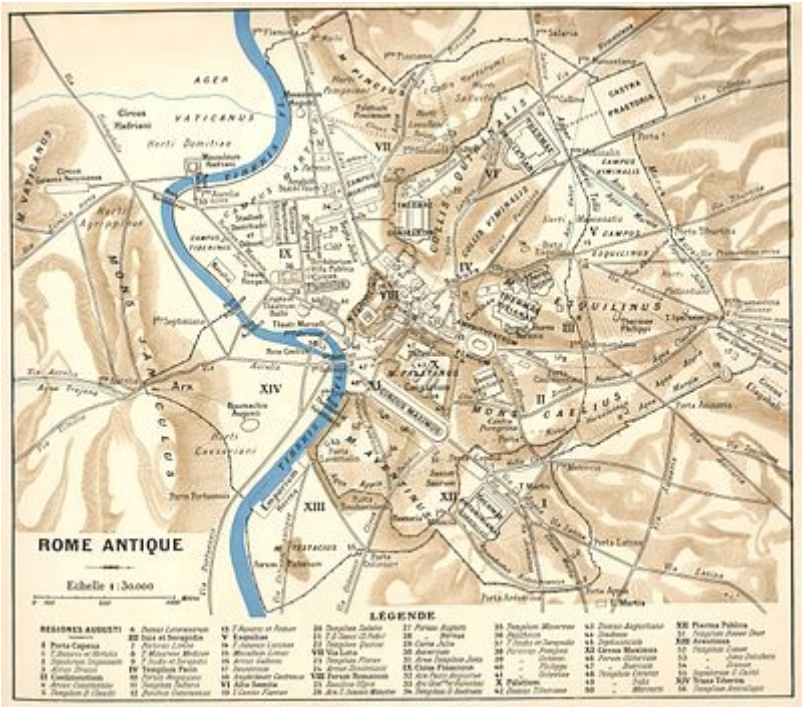
Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Urbanistica romana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

L'**urbanistica romana** era il modo di impiantare la struttura di una città nel mondo romano. Ancora oggi molte città europee e del bacino del Mediterraneo mostrano il retaggio dello schema romano nel loro nucleo più antico.



Mappa di Roma antica in epoca imperiale.

> «Mentre i Greci consideravano di aver raggiunto la perfezione con la fondazione di città, preoccupandosi della loro bellezza, della sicurezza, dei porti e delle risorse naturali del paese, i Romani pensarono soprattutto a quello che i Greci avevano trascurato: il pavimentare le strade, l'incanalare le acque, il costruire fogne che potessero evacuare nel Tevere tutti i rifiuti della città. Selciarono le vie che percorrevano tutti i territori [conquistati], tagliando colline e colmando cavità, in modo che i carri potessero raccogliere le mercanzie provenienti dalle imbarcazioni; le fogne coperte con volte fatte di blocchi uniformi, a volte lasciano il passaggio a vie percorribili con carri di fieno. Tanta è poi l'acqua che gli acquedotti portano, da far scorrere interi fiumi attraverso la città ed i condotti sotterranei, tanto che ogni

casa ha cisterne e fontane abbondanti, grazie soprattutto al gran lavoro e cura di Marco Vipsanio Agrippa, il quale abbellì Roma anche con molte altre costruzioni.inoltre le città si distinguono per la presenza di anfiteatri e terme»

(Strabone, *Geografia*, V, 3,8.)

Indice

Schema ellenistico

Schema regolare con struttura ortogonale

Schema decentrato

Roma

Note

Bibliografia

Voci correlate

Schema ellenistico

Nelle nuove colonie fondate dai Romani si assiste a varie fasi nell'evoluzione dell'impianto urbanistico. Le città fondate nel periodo della repubblica romana, almeno nella fase iniziale e centrale, presentano uno schema ancora legato al retaggio greco-ellenistico, come a Cosa o Norba latina.

Ricostruzione realistica della *Mediolanum* (la moderna Milano) di epoca imperiale

Queste città hanno l'impianto con una rete stradale ortogonale, che divide lo spazio in isolati quadrangolari regolari, ma che non dispone di un preciso centro cittadino, con una o talvolta due aree sacre sopraelevate (acropoli). Questo schema urbanistico richiamava quello di Ippodamo. In questo tipo di impianto, mancando un centro, i singoli quartieri e isolati avevano tutti un'importanza equivalente.

Schema regolare con struttura ortogonale

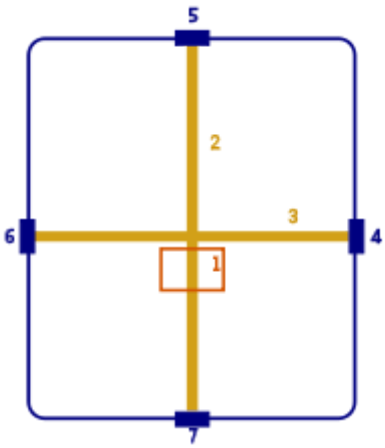
Più diffuso è lo schema organizzato su due assi principali ortogonali, il *cardo maximus* (asse nord-sud) e il *decumanus maximus* (est-ovest), che si incontrano al centro della città dove si trova il *Forum*. La forma della città poteva essere quadrangolare o anche, a seconda del territorio, irregolare, ma lo schema dell'impianto era piuttosto fisso. Un esempio ben conservato è Silchester in Gran Bretagna oppure, in Italia, città come Pavia, Aosta, Torino e Firenze.

Questo schema urbanistico era probabilmente derivato dalla centuriazione romana. Nel foro si svolgevano le riunioni politiche, veniva amministrata la giustizia, si esercitava il commercio e si svolgevano le cerimonie religiose.

Foto aerea del centro storico di Pavia, si notano ancora l'impianto ortogonale della città e il *cardo maximus* (Strada Nuova) e il *decumanus maximus* (Corso Mazzini-Corso Cavour).

Schema decentrato

Un altro tipo di schema urbanistico era quello dove il *cardo* e il *decumanus* non si incontravano al centro della città, ma in posizione più laterale, come a *Julia Augusta Taurinorum* (Torino) e ad *Augusta Prætoria* (Aosta). In questo caso il modello derivò dall'accampamento romano degli eserciti.



Tipico *castrum* romano, ovvero l'accampamento nel quale risiedeva, in forma stabile o provvisoria, un'unità dell'esercito romano. 1) *Principia*; 2) *Via Praetoria*; 3) *Via Principalis*; 4) *Porta Principalis Dextra*; 5) *Porta Praetoria* (porta principale); 6) *Porta Principalis Sinistra*; 7) *Porta Decumana*. Quando un *castrum* si trasformava in un centro abitato, il *principia*, ovvero il quartier generale dell'accampamento, diveniva il foro, cioè la piazza dell'insediamento abitato, mentre la linea orizzontale si trasformava nel *cardo* e la linea verticale diventava il *decumano*, ovvero le due strade principali del centro abitato

Roma

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Roma antica***.

Roma, come tutte le città di fondazione molto antica, non aveva alcuno schema preordinato e molte delle sue caratteristiche urbane erano state dovute alla forma del territorio (compresi i torrenti, i piccoli rilievi e gli acquitrini poi fatti scomparire col tempo) e ad ancestrali usi.

Il centro della vita sociale si svolgeva al Foro Romano, che si estendeva tra il Campidoglio e il Palatino ed era in comunicazione stretta con l'area mercantile del Foro Olitorio, dove si trovava il porto fluviale sul Tevere e il *Pons Sublicius*, che permetteva l'attraversamento del fiume all'altezza dell'Isola Tiberina.

Col tempo il Foro Romano, affiancato dagli altri Fori Imperiali, perse la funzione commerciale per divenire un luogo prettamente monumentale e di rappresentanza.

Note

Bibliografia

Fonti antiche

- Strabone, *Geografia*, V.

Fonti storiografiche moderne

- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, vol. 1, Milano, Bompiani, 1999, ISBN 88-451-7107-8.

Voci correlate

- Accampamento
- Castrum
- Castra di Roma antica
- Decumano
- Storia dell'urbanistica
- Acquedotti di Roma
- Urbanistica a Roma prima del 1870
- Urbanistica a Roma tra il 1870 e il 2000

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Urbanistica_romana&oldid=127034654"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 apr 2022 alle 10:51.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Acquedotti di Roma

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Acquedotti di Roma	
Mappa degli 11 acquedotti che rifornivano la città di Roma antica	
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Roma

Gli **acquedotti di Roma** sono gli acquedotti che, a partire dall'età romana, rifornivano o tuttora riforniscono di acqua la città di Roma, per un totale di 16: 11 antichi e 5 moderni.

Indice

Storia

Tecniche di realizzazione

Acquedotti di epoca romana

- *Aqua Appia*
- *Anio Vetus*
- *Aqua Marcia*
- *Aqua Tepula*
- *Aqua Iulia*
- *Aqua Virgo*
- *Aqua Alsietina*
- *Aqua Claudia*
- *Anio Novus*
- *Aqua Traiana*
- *Aqua Alexandrina*
- Tabella riepilogativa degli acquedotti di Roma antica

Acquedotti di epoca rinascimentale e moderna

- Acqua Felice
- Acqua Paola
- Acqua Pia Antica Marcia
- Acquedotto del Peschiera-Capore
- Acquedotto Appio-Alessandrino

Galleria d'immagini

Note

Bibliografia

Voci correlate

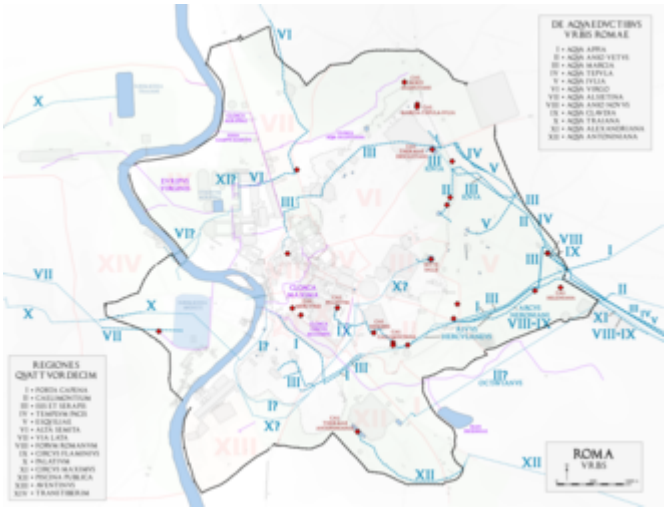
Altri progetti

Collegamenti esterni

Storia

Ci informa Sesto Giulio Frontino, nel suo *De aquis urbis Romae*, che “nei 441 anni che seguirono la fondazione di Roma, i Romani s'accontentarono di usare le acque tratte dal Tevere, dai pozzi e dalle sorgenti”, che però nel 312 a.C., non erano più sufficienti a coprire il maggior fabbisogno dovuto allo sviluppo urbanistico ed all'incremento demografico.

L'opera di realizzazione degli acquedotti fu di tale impegno ed efficacia che Dionigi di Alicarnasso poteva scrivere: "Mi sembra che la grandezza dell'impero romano si riveli mirabilmente in tre cose, gli acquedotti, le strade, le fognature"[1]. E più tardi Plinio il Vecchio osservava che: "Chi vorrà considerare con attenzione



Gli acquedotti di epoca romana

… la distanza da cui l'acqua viene, i condotti che sono stati costruiti, i monti che sono stati perforati, le valli che sono state superate, dovrà riconoscere che nulla in tutto il mondo è mai esistito di più meraviglioso"[2].

(**LA**)

«*Tot aquarum tam multis necessariis molibus pyramidas videlicet otiosas compares aut cetera inertia sed fama celebrata opera Graecorum*.»

(**IT**)

«Una tale quantità di strutture, che trasportano così tanta acqua, comparala, se vuoi, con le oziose Piramidi o con le altre inutili, se pur rinomate, opere dei Greci.»

(Sesto Giulio Frontino, *De Aquis*, I, 16.)

Gli undici acquedotti di epoca romana che dal 312 a.C. vennero costruiti portarono alla città una disponibilità d'acqua *pro capite* pari a circa il doppio di quella attuale, distribuita tra le case private (ma solo per pochi privilegiati), le numerosissime fontane pubbliche (circa 1.300), le fontane monumentali (15), le piscine (circa 900) e le terme pubbliche (11), nonché i bacini utilizzati per gli spettacoli come le naumachie (2) e i laghi artificiali (3).

La sorveglianza, la manutenzione e la distribuzione delle acque venne affidata, per due secoli e mezzo, alla cura un po' disorganizzata di imprenditori privati, che dovevano rendere conto del loro operato a magistrati che avevano altri compiti principali. Solo con Agrippa, intorno al 30 a.C., venne creato un apposito servizio, poi perfezionato ed istituzionalizzato da Augusto, che si occupava dell'approvvigionamento idrico cittadino e quindi del controllo e manutenzione di tutti gli acquedotti.

Oltre agli undici condotti principali, nel tempo furono costruite diverse diramazioni e rami secondari, per cui un catalogo del IV secolo ne contava ben 19.

Furono gli Ostrogoti di Vitige, nell'assedio del 537, a decretare la fine della storia degli acquedotti antichi; vennero tagliati per impedire l'approvvigionamento della città, e d'altra parte Belisario, il generale difensore di Roma, ne chiuse gli sbocchi per evitare che gli Ostrogoti li usassero come via di accesso. Qualcuno fu poi rimesso parzialmente in funzione, ma dal IX secolo il crollo demografico e la penuria di risorse tecniche ed economiche fecero sì che nessuno si occupasse più della manutenzione, i condotti non furono più utilizzabili ed i romani tornarono ad attingere acqua dal fiume, dai pozzi e dalle sorgenti, come alle origini.

Tecniche di realizzazione

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acquedotto***.

Tra i primi problemi da affrontare nella realizzazione di un acquedotto c'era ovviamente la scelta della sorgente o del corso d'acqua da cui attingere, che doveva tener presente non solo la qualità dell'acqua, ma anche la quantità e regolarità del flusso, e la quota del punto di captazione, visto che la propulsione, in mancanza di sofisticate apparecchiature, doveva essere garantita per quanto possibile dalla gravità risultante dalla pendenza dell'intero percorso.

Acquedotti di Roma Planimetria

Un acquedotto iniziava generalmente con un bacino di raccolta realizzato con dighe, che tratteneva le acque di superficie; nel caso di acque sotterranee venivano scavati pozzi e cunicoli che imbrigliavano la vena in un condotto unico. Il passaggio successivo era la sosta nelle vasche di decantazione (*piscinae limariae*), dove venivano fatte depositare le prime impurità. Da qui l'acqua veniva immessa nel canale (*specus*) che la trasportava mantenendo una pendenza leggera e costante per assicurare uno scorrimento regolare e non troppo impetuoso.

I "Trofei di Mario", in piazza Vittorio Emanuele II a Roma.

Al sistema del “sifone inverso” che, accumulando una certa pressione, consentiva all'acqua di risalire un pendio, fu necessario ricorrere solo in pochi casi; le tubazioni delle condutture erano infatti in piombo (difficile da saldare) o in terracotta in una camicia di cemento (scarsamente resistente alle alte pressioni). Per ovviare a questi problemi in molti casi si preferì allungare il percorso del tracciato, anche di molto (è il caso dell'*aqua Virgo*), per poter assecondare le naturali caratteristiche del terreno e mantenere il più possibile costante una regolare pendenza. Per questo motivo molti acquedotti risultano notevolmente più lunghi della distanza lineare fra la sorgente e il punto di erogazione.

Il percorso era preferibilmente sotterraneo, in uno *specus* scavato nella roccia; in qualche caso correva in superficie, coperto con lastre di pietra, e solo per l'attraversamento di corsi d'acqua o depressioni correva su muri o su arcate.

Alla fine del percorso si trovava una costruzione (*castellum aquae*) che conteneva altre camere di decantazione e la vasca terminale da cui l'acqua veniva distribuita nelle condutture dell'utenza urbana. All'interno della città altri "castelli" provvedevano ad ulteriori ripartizioni del flusso, e d'altra parte potevano esserci anche "castelli" posizionati prima di quello principale, per le eventuali utenze delle ville extraurbane.

A volte il *castellum* terminale assumeva l'aspetto di una fontana monumentale, come nel caso dei resti noti come "Trofei di Mario", visibili nei giardini dell'attuale Piazza Vittorio.

Acquedotti di epoca romana

Fino all'epoca imperiale, competente per la *cura aquarum* era il censore, cioè il magistrato responsabile delle opere pubbliche, affiancato di solito da un edile curule che era invece responsabile, più genericamente, del demanio, e dai questori, che curavano l'aspetto economico, dal finanziamento per la

realizzazione dell'opera alle spese di manutenzione e di retribuzione delle maestranze, nonché alla riscossione degli eventuali canoni di utilizzazione. Il censore affidava di solito la realizzazione di un acquedotto tramite la concessione in appalto, e ne curava poi il collaudo finale, mentre l'edile si occupava piuttosto della distribuzione delle acque e dell'erogazione.

Roma, via Appia - Parco degli Acquedotti 1

Dopo un periodo, dal 33 al 12 a.C., in cui Agrippa, con il consenso di Augusto, monopolizzò nelle sue mani il controllo di tutto l'apparato idrico della città, alla sua morte la gestione passò nelle mani dell'imperatore, che l'affidò ad un'équipe di tre senatori che poi trasformò in un vero e proprio ufficio, in cui uno dei tre, di livello consolare, assumeva la carica di *curator aquarum*.

Roma, via Appia - Parco degli Acquedotti 2

Il rango di questo funzionario era tale da consentirgli il controllo assoluto della gestione delle risorse idriche cittadine: manutenzione degli impianti, interventi, regolarità e distribuzione del flusso. Alle sue dipendenze aveva un organico molto ampio, composto da tecnici, architetti e ingegneri, da amministrativi e dai 240 schiavi di Agrippa, che Augusto trasformò in “schiavi pubblici”, mantenuti dallo Stato, con mansioni varie, a cui se ne aggiunsero, all'epoca di Claudio, altri 460 mantenuti direttamente dalle finanze imperiali.

La magistratura rimase in vigore per oltre tre secoli, finché, prima con Diocleziano e poi con i suoi successori, il controllo degli acquedotti venne affidato al *praefectus urbi*.

Tutte le nostre conoscenze sulla realizzazione, l'amministrazione, la gestione e la normativa che regolava l'approvvigionamento idrico dell'antica Roma e la costruzione degli acquedotti, derivano dall'opera di Frontino, che fu *curator aquarum* dal 97 al 103-104. Il suo trattato "*De aquis urbis Romae*", è l'unica e più autorevole fonte per la conoscenza delle leggi, editti e decreti sull'argomento (in particolare la *lex Quinctia* proposta dal console Quinzio Crispino nel 9 a.C., di cui Frontino riporta il testo integrale), nonché sulle specifiche tecniche, le misurazioni e le metodologie costruttive e distributive.

Aqua Appia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acquedotto Appio***.

L'acquedotto venne costruito dai censori Appio Claudio Cieco (da cui riprende il nome) e Caio Plauzio Venox nel 312 a.C. e captava sorgenti lungo una strada secondaria che si staccava dalla via Prenestina, tra il VII e l'VIII miglio.

Roma intraprese la sua costruzione durante la seconda guerra sannitica (327-304 a.C.) e in concomitanza con la costruzione della via Appia, dando prova della propria forza e capacità di pianificazione.

Il condotto era quasi completamente sotterraneo, alla profondità di circa 15 m, e la sua lunghezza complessiva era di poco più di 11 miglia (11.190 passi)[3], pari a 16,5 km; la portata giornaliera corrispondeva a 841 quinarie[4], pari a poco più di 34.000 m^3.

Dopo l'ingresso in Roma presso Porta Maggiore (nella località detta "*ad spem veterem*"), si dirigeva verso il Celio e l'Aventino, e terminava nei pressi della porta Trigemina, nel Foro Boario.

Fu restaurato prima nel 144 a.C., a opera del pretore Quinto Marcio Re, poi in concomitanza con la costruzione dell'acquedotto dell'*aqua Marcia*, nel 33 a.C., a cura di Agrippa, e infine tra l'11 ed il 4 a.C., a opera di Augusto, che ne potenziò la portata fino a 1.825 quinarie, pari a 75.737 m³ (876 litri al secondo), captando nuove vene d'acqua presso il VI miglio della via Prenestina

Anio Vetus

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acquedotto Anio vetus****.*

Il secondo acquedotto romano venne costruito tra il 272 e il 270 a.C., con il bottino della vittoria contro Taranto e Pirro, da due magistrati appositamente nominati dal Senato (*duumviri aquae perducendae*), i censori Manio Curio Dentato e Flavio Flacco; fu il secondo ad occuparsi dell'impresa, essendo il collega morto cinque giorni dopo l'incarico. L'acquedotto ebbe l'appellativo di "vecchio" (*vetus*) solo quando, quasi tre secoli dopo, fu costruito quello dell'*Anio Novus* (o "Aniene Nuovo").

Raccoglieva le acque dell'Aniene (*Anio*) nei pressi di Tivoli, all'altezza del XXIX miglio della via Valeria, circa 850 m a monte di San Cosimato, presso la confluenza nell'Aniene del torrente Fiumicino, tra gli odierni comuni di Vicovaro e Mandela, ovvero in una regione della Sabina che era stata conquistata dallo stesso Manio Curio Dentato poco tempo prima.

Il condotto era quasi completamente sotterraneo (alcuni ponti, che ne abbreviavano il percorso, vennero edificati in epoche successive) e giungeva in città, come l'*aqua Appia*, nella zona denominata "*ad spem veterem*", per terminare presso la porta Esquilina. La lunghezza dell'acquedotto era di 43 miglia, pari a 63,5 km circa, dei quali solo 0,221 miglia erano in superficie, su muri di sostegno nei pressi dell'attuale Porta Maggiore. La portata era di 4.398 quinarie giornaliere (pari a 182.517 m³ e 2.111 litri al secondo); solo poco più di metà, a causa di dispersioni o captazioni abusive, giungeva però a destinazione.

Aqua Marcia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acqua Marcia****.*

Il terzo acquedotto venne costruito nel 144 a.C.[5] dal pretore Quinto Marcio Re: per questo compito (e per la restaurazione dei due precedenti acquedotti) gli fu assegnata dal Senato la somma considerevole di 180 milioni di sesterzi. Raccoglieva l'acqua dell'alto bacino dell'Aniene, attingendo direttamente dalle sorgenti, abbondanti e di ottima qualità e purezza, nei pressi dell'attuale comune di Marano Equo, tra Arsoli ed Agosta, dove ancora oggi è possibile riscontrarne tracce nell'ex cava di pietra.

Resti dell'acquedotto Marcio a Tivoli

Era considerata la migliore acqua tra quelle che arrivavano a Roma, e Plinio il Vecchio la definì "*clarissima aquarum omnium*"[6] e "un dono fatto all'Urbe dagli dei".

La lunghezza dell'acquedotto era di 61,710 miglia, pari a poco più di 91 km. Il percorso era sia sotterraneo, sia su arcate (per 7,463 miglia, pari a 11 km circa, le prime grandi arcate monumentali), un tratto delle quali, per circa 9 km., fiancheggiava la via Latina. Arrivava a Roma nella località "*ad spem veterem*" presso Porta Maggiore, come gli acquedotti precedenti, scavalcava quindi la via Tiburtina su un arco che fu poi

trasformato nella Porta Tiburtina delle mura aureliane e terminava in prossimità della porta Viminale. La distribuzione raggiungeva il Campidoglio, mentre un ramo secondario ("*rivus Herculaneus*") serviva il Celio e l'Aventino.

La portata alla sorgente era di 4.690 quinarie, pari a ben 194.365 m³ e a 2.251 litri per secondo. Per avere un'idea concreta di tale quantità di acqua, supponendo di avere un serbatoio rettangolare di m. 250 x 50 = 12.500 m² di area di base, pressoché la Piazza Navona di Roma, antico Circo Agonale, l'altezza che raggiungerebbe l'acqua in un giorno sarebbe ben m. 15,55 (194.365: 12.500). Tanta abbondanza di acqua venne smistata a rinforzo di acquedotti più poveri, come il successivo *Aqua Tepula* (92 quinarie) e l'*Anio vetus* (162 quinarie).

Oltre a numerosi restauri minori, fu in gran parte ricostruito in seguito ad un incremento di portata, pressoché raddoppiata con la captazione di una nuova sorgente (detta "*Aqua Augusta*"), tra l'11 e il 4 a.C., al tempo di Augusto. Nel 213, durante il principato di Caracalla, venne realizzata la diramazione dell'"*aqua Antoniniana*" per le nuove terme, che attraversava la via Appia su un arco ("arco di Druso"), e un altro ramo secondario fu utilizzato per l'alimentazione delle terme di Diocleziano.

L'abbondanza e l'ottima qualità dell'acqua spinsero in tempi recenti papa Pio IX a ripristinare l'acquedotto, che fu nuovamente inaugurato l'11 settembre 1870.

Aqua Tepula

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Aqua Tepula****.*

L'ultimo acquedotto dell'età repubblicana, il quarto, venne costruito dai censori Caio Servilio Cepione e Lucio Cassio Longino nel 125 a.C. Il nome era dovuto alla temperatura "tiepida", a 16-17 gradi, dell'acqua.

Captava sorgenti situate nella zona vulcanica dei Colli Albani, dette della "Pantanella" e dell'"Acqua Preziosa", al X miglio della via Latina.

Il percorso dell'acquedotto aveva una lunghezza di 18 km, dei quali 9.580 m sulle arcuazioni dell'*Aqua Marcia*.

Nel 33 a.C. fu ristrutturato e modificato da Agrippa e fu fatto confluire nel nuovo condotto dell'*Aqua Iulia*, dal quale si separava nuovamente nei pressi della città. Correva, quindi, in un condotto distinto sopra gli archi dell'*aqua Marcia*, insieme all'*Aqua Iulia*, e giungeva in città "*ad spem veterem*" presso Porta Maggiore, seguendo poi lo stesso percorso dell'*Aqua Marcia* fino alla Porta Viminale, nei pressi dell'odierna Stazione Termini, e poi alla Porta Collina, nell'attuale Via XX Settembre.

La portata giornaliera definitiva, una delle più basse, era di 445 quinarie (pari a circa 18.467 m³), 92 delle quali provenivano per diramazione dall'*Aqua Marcia* e 163 dall'*Anio novus*, costruito però circa 170 anni più tardi. A queste vanno aggiunte le 1.206 quinarie dell'*Aqua Iulia*, le cui acque arrivavano praticamente insieme alla destinazione.

Aqua Iulia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Aqua Iulia****.*

Il quinto acquedotto romano venne costruito da Agrippa nel 33 a.C. e prese il nome dalla *gens Iulia*, il "casato" di cui faceva parte l'imperatore Augusto. Venne unito in un unico condotto con quello dell'*aqua Tepula*, ed in seguito restaurato dallo stesso Augusto tra l'11 e il 4 a.C.

Raccoglieva l'acqua da sorgenti nel territorio tuscolano, al XII miglio della via Latina, identificate presso l'attuale ponte degli "Squarciarelli", nel comune di Grottaferrata. Arrivava a Roma, come gli acquedotti precedenti, nella località "*ad spem veterem*", presso Porta Maggiore, e seguiva poi lo stesso percorso dell'*Aqua Marcia* fino alla porta Viminale.

Il percorso complessivo era pari a 15.426 miglia romane, pari a quasi 23 km, dei quali circa 11 in superficie; la portata originaria era di 1.206 quinarie (pari a 50.043 m³ al giorno, cioè 579 litri al secondo), e in seguito (con il condotto parzialmente fuso con quello dell'*Aqua Tepula*) fu accresciuta di 92 quinarie provenienti dall'*Aqua Marcia* e di altre 163 dall'*Anio Novus*.

L'*aqua Iulia*, così arricchita e fusa con la *Tepula*, riforniva il Celio, l'Esquilino, il Viminale, il Quirinale, il Campidoglio, il Palatino, il Piccolo Aventino e il Foro Romano.

Fu probabilmente una diramazione di questo acquedotto, di cui sono visibili alcune arcate, ad alimentare la fontana monumentale di Piazza Vittorio, costruita sotto Alessandro Severo (il ""nymphaeum Alexandri'" o "Trofei di Mario").

Aqua Virgo

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Aqua Virgo***.

Anche il sesto acquedotto venne costruito da Agrippa (già tre volte console e all'epoca senza più nessuna magistratura) che lo inaugurò il 9 giugno del 19 a.C., a servizio dell'impianto termale del Campo Marzio.

Le sorgenti erano all'VIII miglio della via Collatina nell'*Agro Lucullano*, a poca distanza dal corso dell'Aniene. Il nome deriva, secondo una leggenda, dalla fanciulla che avrebbe indicato ai soldati il luogo della sorgente, ma, più probabilmente, si riferisce alla purezza dell'acqua.

Il percorso dell'acquedotto era di 20 km, quasi tutto sotterraneo tranne 2 km in superficie. La portata giornaliera era di 2.504 quinarie (pari a 103.916 m³ e 1.202 litri al secondo).

Il percorso seguiva la via Collatina, in parte su arcate, e raggiungeva la città alle pendici del Pincio. Da qui, successive arcate di epoca claudiana (in parte conservate in via del Nazareno e nel vicino complesso della Rinascente) attraversavano il Campo Marzio, scavalcando l'attuale via del Corso (la *via Lata*) sull'"arco di Claudio", un'arcata dell'acquedotto monumentalizzata per celebrare la conquista della Britannia ad opera di questo imperatore.

Ingresso del condotto d'ispezione all'acquedotto dell'Acqua Vergine in via del Nazareno (ancora in funzione)

Dopo i danni arrecati dai Goti di Vitige nel 537, l'*acqua Virgo* venne costantemente restaurata: da papa Adriano I nell'VIII secolo, dal Comune nel XII secolo, e soprattutto da Niccolò V nel 1453, che affidò i lavori a Leon Battista Alberti, ne incrementò la portata e la ribattezzò *Acqua Vergine*. Restaurata ancora da Paolo IV, Sisto IV, Pio IV, Pio V, Benedetto XIV, Pio VI, e nel 1936 prolungata fino al Pincio, è l'unico degli undici acquedotti antichi tuttora funzionante. Oggi alimenta fontane grandi e piccole fra i rioni Trevi, Colonna e Campo Marzio: la fontana di Trevi e la fontana della Barcaccia a piazza di Spagna (con le condutture di alimentazione che danno il nome a via dei Condotti), la fontana dei Quattro Fiumi a piazza Navona, ma anche la fontanella di vicolo della Spada di Orlando.

La fontanella di vicolo della Spada di Orlando

Secondo Sesto Giulio Frontino, 200 quinarie erano riservate per il suburbio, 1.457 erano riservate alle opere pubbliche, 509 alla casa imperiale, e le restanti 338 alle concessioni private, il tutto distribuito attraverso 18 *castella* (centri di distribuzione secondari).

Aqua Alsietina

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Aqua Alsietina****.*

Anche noto come "*aqua Augusta*", il settimo acquedotto di Roma fu costruito sotto Augusto nel 2 a.C. a servizio della naumachia, il lago artificiale per spettacoli di combattimenti navali che l'imperatore aveva appena fatto costruire nella zona di Trastevere.

Raccoglieva l'acqua del lago di Martignano (il cui nome latino era *lacus Alsietinus*), nei pressi del lago di Bracciano.

La portata giornaliera dell'acquedotto era di sole 392 quinarie (pari a 188 litri al secondo, cioè 16.228 m^3 al giorno): di queste, 254 erano riservate all'uso dell'imperatore e le restanti 138 venivano concesse in uso ai privati.

Il percorso, interamente sotterraneo tranne un tratto di circa 500 metri, era lungo quasi 33 km., di cui si conosce con una certa approssimazione solo il tratto iniziale di circa 200 m., corrispondente al cunicolo sotterraneo da cui veniva presa l'acqua dal lago. Entrava in Roma nei pressi dell'attuale Porta San Pancrazio, per poi scendere verso Trastevere e raggiungere la zona di Piazza San Cosimato dove si trovava la *Naumachia Augusti*.

A seguito di un consistente intervento di restauro, un nuovo condotto fu realizzato da Traiano nel 109 d.C., solo parzialmente coincidente con quello originario.

Risulta che ancora nel III secolo la naumachia fosse funzionante, ma venne abbandonata poco dopo anche a causa di un rilevante abbassamento del livello del lago di Martignano (circa 30 m), dovuto comunque a cause naturali, che lasciò in secco il canale di alimentazione. Fu in parte ripristinato da papa Paolo V che, nel 1612, ne utilizzò la struttura e le acque (il livello del lago era di nuovo cresciuto) per la costruzione dell'Acqua Paola.

Aqua Claudia

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Acquedotto Claudio****.*

L'**acquedotto Claudio** fu iniziato (insieme a quello dell'*Anio novus*) da Caligola nel 38 e terminato da Claudio nel 52.

Raccoglieva le acque, di ottima qualità, da sorgenti nell'alta valle dell'Aniene presso i monti Simbruini, e terminava il suo percorso "*ad spem veterem*", presso Porta Maggiore, la monumentalizzazione degli archi che scavalcavano le vie Prenestina e Labicana, più tardi inserita nelle mura aureliane.

Dal VII miglio della via Latina correva su arcate, condivise con l'*Anio novus*, tuttora in parte conservate nel Parco degli Acquedotti. Nella località di Tor Fiscale incrociava due volte, scavalcandolo, l'acquedotto dell'*Aqua Marcia*, formando una sorta di recinto trapezoidale, che venne utilizzato come fortificazione dagli Ostrogoti di Vitige, in lotta con Belisario nel 539 ("Campo Barbarico").

Un ramo secondario, costruito ad opera di Nerone (*arcus Neroniani*) se ne distaccava per dirigersi verso il Celio, nella parte occupata dalla *Domus Aurea*, la residenza imperiale; successivamente lo stesso ramo fu prolungato da Domiziano a servizio dei palazzi imperiali del Palatino, scavalcando su altissime arcate la valle tra questo e il Celio.

Il ramo secondario tra Celio e Palatino, sulle pendici del Palatino

La portata giornaliera, la maggiore di tutte, era di 4.607 quinarie, pari a 191.190 m³ e 2.211 litri al secondo. Secondo Sesto Giulio Frontino, il percorso era complessivamente lungo 46.406 miglia (pari a oltre 68 km), delle quali 54 km in canale sotterraneo e 16 km sopra terra: di questi ultimi, quasi 5 km erano su ponti e quasi 11 su arcate. A causa delle erogazioni intermedie e delle intercettazioni abusive, solo 3.312 quinarie giungevano alla "*piscina limaria*" e solo e 2.855 quinarie al "castello" (*castellum*) terminale, dove l'acqua si mescolava a quella dell'*Anio novus*.

Anio Novus

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Acquedotto Anio novus***.

Come l'Acquedotto Claudio, anche l'*Anio novus* fu iniziato da Caligola nel 38 e terminato da Claudio nel 52.

Captava le acque nell'alta valle dell'Aniene, direttamente dal fiume, e terminava "*ad spem veterem*", presso Porta Maggiore.

Il percorso dell'*Anio Novus* era il più lungo di tutti, misurando quasi 87 km (58.700 miglia), dei quali 73 in canale sotterraneo e 14 in superficie. Di questi ultimi, circa 7 km coincidevano con le arcuazioni dell'*aqua Claudia* a cui, a partire dal VII miglio della via Latina, l'*Anio Novus* fu sovrapposto.

La portata giornaliera, la maggiore di tutte, era di 4.738 quinarie, pari a 196.627 m³ e 2.274 litri al secondo.

Aqua Traiana

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Acquedotto Traiano***.

L'acquedotto venne costruito dall'imperatore Traiano nel 109, con parziale riutilizzazione del condotto dell'*Aqua Alsietina*. Raccoglieva le acque di sorgenti sui monti Sabatini, presso il lago di Bracciano (*lacus Sabatinus*).

La lunghezza complessiva era di circa 57 km e la portata giornaliera di circa 2.848 quinarie, pari a poco meno di 118.200 m³.

Raggiungeva la città con un percorso in gran parte sotterraneo lungo le vie Clodia e Trionfale e poi su arcate lungo la via Aurelia, entrando a Roma sul colle Gianicolo, sulla riva destra del fiume Tevere.

Tagliato una prima volta durante l'assedio di Roma da parte degli Ostrogoti di Vitige, nel 537, fu restaurato da Belisario. Per i danni ancora subiti dai Longobardi, fu di nuovo restaurato a più riprese tra l'VIII e il IX secolo, e fu infine ricostruito come Acqua Paola nel XVII secolo.

Aqua Alexandrina

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Acquedotto alessandrino****.*

L'ultimo degli undici grandi acquedotti dell'antica Roma fu costruito durante il principato di Alessandro Severo, intorno al 226.

Raccoglieva l'acqua del Pantano Borghese, sulla via Prenestina, alle falde del colle di Sassolello, a 3 km dall'odierno comune di Colonna: le medesime sorgenti furono successivamente utilizzate da papa Sisto V per la costruzione del suo acquedotto dell'Acqua Felice.

Con un percorso misto, sotterraneo e con viadotti per superare le vallate, entrava in Roma *ad spem veterem*, presso Porta Maggiore, e si dirigeva nel Campo Marzio, dove lo stesso Alessandro Severo, nel 226, aveva restaurato le Terme di Nerone, da allora quindi conosciute come *Thermae Alexandrinae*, dotate in tal modo di un autonomo rifornimento idrico.

Il percorso complessivo era di 22 km e la portata giornaliera pari a 21.632 m³.

Tabella riepilogativa degli acquedotti di Roma antica

Nome acquedotto	Anno costruzione	Lunghezza	portata giornaliera originale in quinarie	portata giornaliera originale in m³	portata giornaliera definitiva in quinarie	portata giornaliera definitiva in m³	Litri al secondo
Aqua Appia	312 a.C.	16,5 km	841 q.	34000 m³	1825 q.	75737 m³	876
Anio Vetus	270 a.C.	63,5 km	4398 q.	182517 m³	4398 q.	182517 m³	2111
Aqua Marcia	144 a.C.	91 km	4690 q.	194365 m³	4339 q.	180068 m³	2083
Aqua Tepula	125 a.C.	18 km	190 q.	7885 m³	1651 q.	68516 m³	792,5
Aqua Iulia	33 a.C.	23 km	1206 q.	50043 m³	1651 q.	68516 m³	792,5
Aqua Virgo	19 a.C.	20 km	2504 q.	103916 m³	2504 q.	103916 m³	1202
Aqua Alsietina	2 a.C.	33 km	392 q.	16257 m³	392 q.	16257 m³	188
Aqua Claudia	38 d.C.	68 km	4607 q.	191190 m³	4607 q.	191190 m³	2211
Anio Novus	38 d.C.	87 km	4738 q.	196627 m³	4738 q.	196627 m³	2274
Aqua Traiana	109 d.C.	57 km	2848 q.	118200 m³	2848 q.	118000 m³	1367
Aqua Alexandrina	226 d.C.	22 km	521 q.	21632 m³	521 q.	21632 m³	250

Acquedotti di epoca rinascimentale e moderna

Il sistema di distribuzione delle acque potabili a Roma era, fino a circa metà del secolo scorso, privo di cloro e molto "identitario": gli abitanti dei rioni conoscevano l'acquedotto che alimentava le loro fontane, grandi e piccole, e distinguevano il sapore di un'acqua dall'altra. La distribuzione era assicurata da figure professionali come i "fontanieri", ed era oggetto di trattative e regalìe, grandi o piccole a seconda dell'importanza dell'utente. Ad esempio i Farnese, quando ebbero ottenuto l'acqua per alimentare le fontane di piazza Farnese, in segno di gratitudine e per pubblica utilità fecero aprire la fontana del Mascherone a via Giulia, che con la sua grande vasca serviva, oltre che al popolo, anche all'abbeverata degli animali.

Fontana dell'Acqua Felice a piazza San Bernardo

Dall'epoca rinascimentale, la storia degli acquedotti si fonde con quella delle fontane di Roma.

Acqua Felice

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acquedotto Felice****.*

Dopo oltre tredici secoli e mezzo dalla realizzazione dell'ultimo acquedotto, definitivamente crollato l'impero romano, trascorso anche tutto il medioevo, un nuovo acquedotto venne costruito tra il 1585 e il 1587 da Matteo Bortolani e soprattutto da Giovanni Fontana (che dovette correggere gli errori di progettazione del collega), durante il pontificato di papa Sisto V (al secolo Felice Peretti, da cui, appunto, il nome dell'acquedotto), riutilizzando le sorgenti dell'*Aqua Alexandrina* e altre delle zone limitrofe.

Era destinato all'approvvigionamento idrico delle zone dei colli Viminale e Quirinale, ma verosimilmente l'intenzione primaria era di rifornire d'acqua la villa papale che si estendeva su entrambi i colli.

Il condotto, che superava la via Tuscolana scorrendo sopra la cosiddetta Porta Furba, entrava a Roma presso la porta Tiburtina (allora porta San Lorenzo) passando sopra l'Arco di Sisto V[7] e terminava con la criticatissima e molto discussa Fontana del Mosè, oggi visibile in piazza San Bernardo.

Acqua Paola

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acquedotto dell'Acqua Paola****.*

Infilata dei Fontanoni dell'Acqua Paola al Gianicolo ed a Ponte Sisto

L'acquedotto, sull'antico tracciato dall'*Aqua Traiana*, fu ricostruito su un progetto del 1605 per volere di papa Paolo V, ad opera di Giovanni Fontana, Carlo Maderno ed altri, per l'approvvigionamento idrico del Gianicolo e della sottostante area di Trastevere, ma in realtà il pontefice mirava soprattutto a poter disporre di una cospicua riserva d'acqua per i giardini della sua residenza vaticana. Per ridurre i tempi di costruzione, l'intero percorso di circa 64,4 km[8] fu suddiviso in sezioni più piccole, affidate ciascuna ad un diverso architetto, che lavoravano in contemporanea. Iniziati i lavori nel 1608, nel 1610 l'acqua raggiunse la sommità del Gianicolo. Il test del flusso fu un disastro: la pressione era talmente forte che ruppe i “rubinetti” e inondò il Gianicolo, producendo diversi danni. Ripristinata la normalità l'abbondanza d'acqua fu utilizzata anche come forza motrice per l'alimentazione di alcuni mulini.

L'acquedotto termina con la Fontana (Mostra) dell'Acqua Paola sul Gianicolo, realizzata nel 1611 poco distante dall'attuale Porta San Pancrazio. Così scarsi erano il valore e la qualità che il popolo riconosceva all'acqua Paola, da essere diventata proverbiale: di una medicina di nessun valore o effetto, ad esempio, si dice ancora che cura *"come l'Acqua Paola"*.

Acqua Pia Antica Marcia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acqua Pia Antica Marcia***.

Verso la metà del XIX secolo papa Pio IX dispose la ricostruzione dell'antico acquedotto dell'*Aqua Marcia*.

La Fontana delle Naiadi a piazza della Repubblica

La gestione del nuovo acquedotto fu affidata, nel 1868, alla società *Acqua Pia Antica Marcia SpA*, il cui marchio si può ancora rinvenire su alcune fontane e tombini, che rimase a lungo una delle principali fornitrici di approvvigionamento idrico della città. Con l'espandersi della città, nel 1929 fu necessario incrementare l'approvvigionamento con la captazione di una fonte secondaria da immettere nell'acquedotto, situata nel comune di Agosta, ma la società riuscì a completare l'ampliamento solo dopo la fine della seconda guerra mondiale per la forte resistenza degli abitanti del paese.

La mostra terminale dell'acquedotto è costituita dalla Fontana delle Naiadi in piazza della Repubblica.

Acquedotto del Peschiera-Capore

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acquedotto del Peschiera-Capore***.

Iniziato nel 1937 (da un progetto la cui elaborazione risaliva al 1908) ha cominciato a fornire acqua alla città solo nel 1949. Trasporta le acque delle sorgenti carsiche del fiume Peschiera, affluente del Velino, captate nei pressi di Cittaducale (RI).

Dopo varie interruzioni e riprese l'opera fu portata a termine nel 1980 con la captazione di altre acque: le sorgenti delle Capore, nei pressi del comune di Casaprota (RI), affluenti nel fiume Farfa.

Con i suoi circa 14 000 litri d'acqua al secondo, una lunghezza di circa 130 km (di cui il 90% in sotterranea) e l'alimentazione di una centrale idroelettrica, l'acquedotto del Peschiera-Capore è considerato uno dei più grandi e complessi sistemi idrici artificiali del mondo. Questa grande opera di ingegneria idraulica fornisce complessivamente l'85% dell'acqua consumata a Roma, che può così usufruire di abbondante acqua di sorgente anziché di acqua fluviale purificata, come accade per Londra o Parigi.[9]

Avendo origine in bacini sotterranei profondi e della stessa natura, le acque delle Sorgenti Peschiera-Capore presentano ottime caratteristiche qualitative naturali tali da non richiedere alcun trattamento correttivo. La caratteristica principale è data dalla loro durezza (ben conosciuta dai romani), in media 34° Francesi.

Acquedotto Appio-Alessandrino

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Acquedotto Appio-Alessandrino***.

Realizzato tra il 1963 e il 1968, l'Acquedotto Appio-Alessandrino è l'ultimo degli acquedotti per l'approvvigionamento d'acqua di Roma. Realizzato per la fornitura idrica di quartieri e borgate a sud-est della città (Borghesiana, Torre Gaia, Tuscolano, Prenestino, E.U.R., Laurentino, Acilia ed Ostia) è il potenziamento dell'Acquedotto Felice, captando l'acqua di falda dalle antiche sorgenti, appositamente ampliate, dell'Acquedotto Alessandrino, oltre a nuove riserve nei pressi di Finocchio e di Torre Angela.

Galleria d'immagini

Percorso dell'*Aqua Appia*

Percorso dell'*Anio Vetus*

Percorso dell'*Aqua Marcia*

Percorso dell'*Aqua Tepula* e dell'*Aqua Iulia*

Percorso dell'*Aqua Virgo*

Percorso dell'*Aqua Alsietina*

Percorso dell'*Aqua Claudia*

Percorso dell'*Anio Novus*

Percorso dell'*Aqua Traiana*

Percorso dell'*Aqua Alexandrina*

Note

1. ^ Dionigi di Alicarnasso, *Antichità romane* (Ῥωμαική ἀρχαιολογία), III, 13.
2. ^ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXVI, 123.

3. ^ La lunghezza degli acquedotti era espressa in *milia passus* ("mille passi"), cioè miglia romane, corrispondenti a 1,482 km.
4. ^ La quinaria era l'unità di misura della portata di un acquedotto, e corrisponde a circa 41,5 m^3 giornalieri, cioè 0,48 litri al secondo.
5. ^ La sua costruzione fu deliberata nel 179 a.C., ma la realizzazione del progetto dovette essere rinviata a causa del veto di Marco Licinio Crasso, che si opponeva al passaggio delle condutture sul terreno di sua proprietà.
6. ^ Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXI, XXIV, 41.
7. ^ Arco di Sisto V (http://www.romasegreta.it/arco-di-sisto-v.html)
8. ^ L'Acquedotto Paolo e le sue fontane (http://www.sovraintendenzaroma.it/content/download/8076/116784/file/Acquedotto_Paolo_A3.pdf) - Comune di Roma, Progetto "Roma Capitale: Monumenti e Fontane".
9. ^ Rita Giovannelli, *Rieti in tasca*, CARIRI, 2011, p. 146.

Bibliografia

- Comune di Roma\Assessorato alla Cultura – I.W.S.A. – A.C.E.A., “Il trionfo dell'acqua. Acque e Acquedotti a Roma – IV secolo a.C. – XX sec.”. Mostra organizzata in occasione del 16º Congresso ed Esposizione Internazionale degli Acquedotti (31 ottobre 1986 – 15 gennaio 1987) Museo della Civiltà Romana. Ernesto Paleani Editore, Roma, 1986
- Ministero per i beni culturali\Istituto Nazionale per la Grafica - I.W.S.A. – A.C.E.A., “Il trionfo dell'acqua. Immagini e forme dell'acqua nelle arti figurative”. Mostra organizzata in occasione del 16º Congresso ed Esposizione Internazionale degli Acquedotti (4 novembre 1986 – 15 gennaio 1987) Istituto Nazionale per la Grafica. Ernesto Paleani Editore, Roma, 1986
- Pietrantonio Pace, *Gli acquedotti di Roma e il De aquaeductu di Frontino*, B&T Multimedia per il C.N.R. - Consiglio Nazionale delle Ricerche, 3ª edizione, Roma, 2010
- Carmelo Calci, «L'acquedotto Alessandrino alla Tenuta della Mistica», in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* LXXXIX, 1984, pp. 105–106.
- Carmelo Calci, «Un nuovo cippo di Claudio lungo il percorso dell'acquedotto Vergine a piazza di Vigna Mangani» in *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* XCVI, 2, 1994, pp. 213–215.
- Romolo A. Staccioli, “*Acquedotti, fontane e terme di Roma antica*”, Newton & Compton, Roma, 2005
- Antonio Linoli, *La gestione degli acquedotti romani alla fine del I secolo d. C.*, in *L'acqua*, (2007), n. 3, pp. 43–53
- Carmelo Calci, *L'Aniene e gli acquedotti aniensi*, Acerra 2010.
- Lorenzo Quilici, "Gli acquedotti di Roma" in "Archeo", De Agostini, Milano, n. 53, luglio 1989, p. 51-97.
- Lorenzo Quilici, Stefania Gigli Quilici, "ATLANTE TEMATICO DI TOPOGRAFIA ANTICA - ROMA E SUBURBIO, STRADE E ACQUEDOTTI, URBANISTICA" IN "Atlante tematico di topografia antica: ATTA: rivista di studi di topografia antica".- 19 (2009)- . - Roma: «L’ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2009.
- Galli F.(ED.), "Gli acquedotti di Roma. Testo latino a fronte Frontino Sesto G." edizioni Argo - collana Il vello d'oro, 2014

Voci correlate

- Acquedotto
- Fontane di Roma

- *Aqua Appia*
- *Anio vetus*
- *Aqua Marcia*
- *Aqua Tepula*
- *Aqua Iulia*
- *Aqua Virgo*
- *Aqua Alsietina*
- *Aqua Claudia*
- *Anio novus*
- *Aqua Traiana*
- *Aqua Alexandrina*
- Acquedotto Felice
- Acqua Paola
- Acqua Pia Antica Marcia
- Acquedotto del Peschiera-Capore
- Acquedotto Appio-Alessandrino

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **acquedotti di Roma (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Aqueducts_in_Rome?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Renata Bizzotto, Gli Acquedotti di Roma. Struttura e funzionamento*, su *architettiroma.it*. URL consultato il 6 settembre 2014 (archiviato dall'url originale il 1º giugno 2014).
- Sesto Giulio Frontino, "De aquis urbis Romae": testo integrale in latino (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Frontinus/De_Aquis/text*.html) e traduzione in inglese (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Frontinus/De_Aquis/text*.html)
- (**EN**) *"Aquae Urbis Romae"*, su *www3.iath.virginia.edu*.
- Dal sito "Roma virtuale": Le molte acque di Roma (http://roma.andreapollett.com/S3/romaaq1i.htm), come funzionavano gli acquedotti romani (http://roma.andreapollett.com/S3/romaaq2i.htm), Cosa è visibile oggi (http://roma.andreapollett.com/S3/romaaq3i.htm), dall'antica Roma all'età contemporanea (http://roma.andreapollett.com/S3/romaaq4i.htm)
- Gli acquedotti di Roma antica (http://www.romasegreta.it/acquedotti.html) (sito Romasegreta)
- (**EN**) Roman aqueducts (https://web.archive.org/web/20120616060124/http://www.romanaqueducts.info/) (sito personale di Wilke D. Schram)
- *Mappa degli acquedotti romani antichi*, su *archeoroma.com*.
- *Gli Acquedotti di Roma nell'epoca classica Planimetria generale nella Campagna Romana*, su *acquedottidiroma.weebly.com*.
- *Parco degli acquedotti*, su *parcoacquedotti.it*. URL consultato il 6 settembre 2014 (archiviato dall'url originale il 15 luglio 2014).
- *Percorso degli acquedotti romani*, su *bandb-rome.it*.
- *Gli acquedotti romani a Porta Furba*, su *caffarella.it*.
- *Acquedotto Vergine*, su *archeologiasotterranea.it* (archiviato dall'url originale il 6 settembre 2014).

- Piccola Storia dell'Idraulica (http://www.cic.cr.it/component/content/article/9-uncategorised/161-storia-dell-idraulica.html) (Stefano G. Loffi - traduzione ridotta, ma integrata, di History of Hydraulics" di Hunter Rose e Simon Ince)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Acquedotti_di_Roma&oldid=128342374"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 13 lug 2022 alle 12:23.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Castra

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

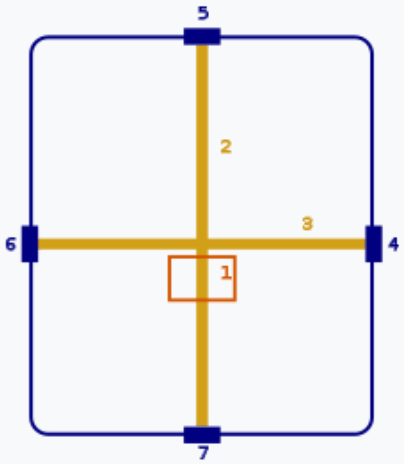
*Disambiguazione – Se stai cercando il centro abitato, vedi **Castra (Capraia e Limite)**.*

l ***castra*** (al singolare anche **castrum**, in italiano **castro**) erano gli accampamenti fortificati nei quali risiedevano, in forma stabile o provvisoria, le unità dell'esercito romano, come per esempio le legioni. Erano di forma rettangolare e intorno a essi quasi sempre venivano edificati numerosi sistemi difensivi. Il termine è stato utilizzato fino al basso medioevo per indicare un luogo fortificato, ovvero anche un abitato con fortificazioni, ed è stato ripreso in varie forme nel nome di numerose città.

Indice

- **Etimologia di *castra***
- **Campo repubblicano**
  - Accampamenti da marcia (*castra aestiva*) secondo Polibio (fine III secolo a.C.)
    - Scelta del luogo
    - Comando e ufficiali superiori
    - Disposizione delle legioni
    - Disposizione delle truppe alleate (*socii*)
    - Area alle spalle del *praetorium*
    - L'accampamento nel suo complesso
    - Accampamenti che raccolgono forze maggiori rispetto ad un esercito consolare
    - Servizi nell'accampamento
    - Fortificazioni esterne
    - Levare il campo e mettersi in marcia
  - Accampamenti semi-permanenti (*hiberna*)
- **Campo alto imperiale**
  - Accampamenti da marcia (*castra aestiva*)
    - Al tempo di Giuseppe Flavio (66-70 d.C.)
    - Al tempo delle guerre marcomanniche (166-188)
    - Divisione interna: vie e porte
    - Strutture difensive: fossati, terrapieni e palizzate
  - Accampamenti permanenti (*castra stativa* e *hiberna*)
    - Fortezze legionarie
      - Sistema di difesa della fortezza: fossato, vallo, palizzata/mura, intervallum e porte
      - Edifici interni alla fortezza
      - Edifici esterni alla fortezza
    - Forti di truppe ausiliarie: i *castella*
- **Campo tardo imperiale**
- **Vita militare nel *castra***

Castra



Pianta del castra romano

1: *Principia* 2: *via praetoria* (decumano massimo) 3: *via principalis* (cardo massimo) 4: *porta principalis dextra* 5: *porta praetoria* (porta principale) 6: *porta principalis sinistra* 7: *porta decumana*

Periodo di attività	Repubblica romana e Impero romano.
Località moderna	a) lista di fortezze legionarie; b-c) lista di forti/fortini ausiliari;
Unità presenti	a) lista di legioni; b-c) lista di *auxilia*;
Dimensioni castrum	a) da 16 a 50 ettari per fortezze legionarie; b) da 1 a 7,0 ettari per forti ausiliari (di unità complete); c) fino a 0,7 ettari per fortini ausiliari (di *vexillatio* di unità);

Dal *castra* militare alla città/colonia romana
Il *castrum* nel medioevo
- Il castra bizantino
- Il *castrum* normanno
- Il castrum basso-medioevale

Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Etimologia di *castra*

Deve essere notato che l'utilizzo del termine *castra* (in latino corrispondente al caso nominativo plurale neutro di *castrum*), anche per il singolare, ha un'accezione chiaramente militare come riferisce il grammatico Servio,[1] mentre *castrum* può essere adoperato ambiguamente anche per opere civili con scopi di protezione.[2][3][4] Sarebbe pertanto adeguato l'utilizzo del solo termine *castra* al singolare come al plurale per le installazioni di tipo militare come fortemente consigliato da Le Bohec[5] e Rebuffat.[6]

Campo repubblicano

Accampamenti da marcia (*castra aestiva*) secondo Polibio (fine III secolo a.C.)

Si racconta che l'esercito romano, dovendo condurre campagne militari sempre più lontane dalla città di Roma (a partire dalla fine del IV-inizi del III secolo a.C.), fu costretto a trovare delle soluzioni difensive adatte al pernottamento in territori spesso ostili. Ciò indusse i Romani a creare, sembra a partire dalle guerre pirriche, un primo esempio di accampamento militare da marcia fortificato, per proteggere le armate romane al suo interno.

> «Pirro re dell'Epiro, istituì per primo l'utilizzo di raccogliere l'intero esercito all'interno di una stessa struttura difensiva. I Romani, quindi, che lo avevano sconfitto ai Campi Ausini nei pressi di Malevento, una volta occupato il suo campo militare e osservata la sua struttura, arrivarono a tracciare con gradualità quel campo che oggi a noi è noto.»
>
> (Sesto Giulio Frontino, *Strategemata*, IV, 1.14.)

Il primo *castra* romano da marcia o da *campagne militare* (*castra aestiva*[7][8]), è descritto dallo storico Polibio.[9] Esso presentava una pianta quadrata e una struttura interna adoperata anche nella pianificazione delle città: strade perpendicolari tra loro (chiamate cardo e decumano) che formavano un reticolato di quadrilateri. Polibio aggiungeva:

> «Mi sembra che i Romani, i quali cercano di essere molto pratici in questa disciplina, seguano una strada del tutto opposta a quella dei Greci. Questi ultimi infatti, quando piantano l'accampamento, ritengono sia di somma importanza adattarsi alle difese naturali del luogo stesso, sia perché così evitano di faticare con la costruzione di fossati, sia perché credono che le difese artificiali non possano eguagliare quelle naturali, che il terreno può loro offrire. E così, nel predisporre il piano generale dell'accampamento, sono costretti a cambiare continuamente il suo assetto [...] per cui nessuno sa mai con precisione quale sia il suo posto e della propria unità. I Romani, al contrario, preferiscono fare la fatica di scavare i fossati e di costruire le altre opere di fortificazione per avere sempre un unico tipo di accampamento, sempre uguale e ben conosciuto a tutti.»

(Polibio, VI, 42.1-2.)

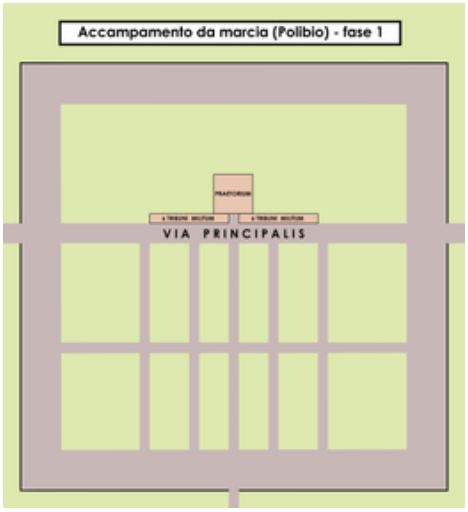
Scelta del luogo

Una volta che l'esercito in marcia si avvicinava al luogo in cui porre il proprio accampamento, un tribuno insieme ad un gruppo di centurioni, a cui normalmente era affidato questo compito, andavano in perlustrazione e ispezionavano attentamente l'intera area. Trovato il luogo adatto, stabilivano *in primis* dove piantare la tenda del comandante (*praetorium*) e lungo quale lato accampare le legioni.[10] Subito dopo provvedevano a misurare l'area del *praetorium*; poi indicavano una linea lungo la quale porre le tende dei tribuni e dei *praefecti sociorum* , e una linea parallela a questa, dove le legioni dovevano costruire i propri alloggi. Contemporaneamente misuravano e tracciano altre linee, dalla parte opposta del *praetorium*, dove andavano posizionati i contingenti di *extraordinarii*.[11]

Queste operazioni erano compiute in breve tempo, poiché gli intervalli erano sempre gli stessi. A questo punto piantavano una prima insegna nel luogo dove doveva essere innalzata la tenda del console; una seconda sul lato di questa (a 100 piedi dalla prima); una terza, lungo la linea dove porre le tende dei tribuni (a 50 piedi dalla seconda) e una quarta (a 100 piedi dalla terza), dove accampare le legioni. Le ultime tre insegne erano di colore rosso, mentre quella del console era bianca. Dall'altra parte del *praetorium*, a volte piantano delle semplici lance, a volte delle insegne di un altro colore.[12]

Una volta portate a termine queste azioni, si procedeva a misurare le *viae* e su ciascuna di queste venivano piantate delle lance. In questo modo, quando le legioni in marcia si avvicinavano al luogo destinato all'accampamento, tutto risultava visibile ed evidente, in modo tale che ciascuno fosse in grado di individuarne il proprio settore di appartenenza e iniziare a costruirvi i propri alloggi senza commettere errori di identificazione del luogo a lui preposto.[13]

Comando e ufficiali superiori



Secondo Polibio, la costruzione di un accampamento romano da marcia per due legioni prevedeva per prima cosa la disposizione della tenda del comandante (*praetorium*) e di quelle dei 12 tribuni militari.

Una volta scelto il luogo dove porre l'accampamento, si iniziava dalla tenda del comandante (*praetorium*), che doveva sorgere nella zona più adatta a controllare l'intero campo e a trasmettere gli ordini. Collocata un'insegna dove si aveva intenzione di piantare la sua tenda, questa era delimitata intorno da un'area a forma di quadrato, in modo che tutti i suoi lati fossero distanti dall'insegna 100 piedi tolemaici (= 120 piedi romani, pari a 35,52 metri) e che la sua superficie fosse di quattro pletri (pari a 5.046 metri quadrati). Lungo poi un lato di questo quadrato, quello nella cui direzione vi fosse un luogo adatto al rifornimento di acqua e di foraggio, erano disposte le legioni romane.[14]

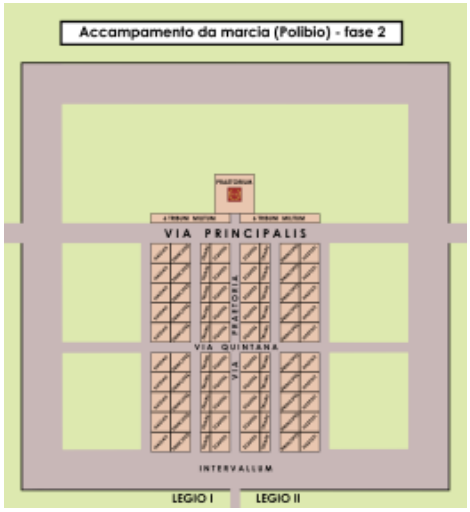
Poiché in ciascuna legione vi erano sei tribuni e ciascun console comandava due legioni, era evidente che alle dipendenze di ogni console vi fossero dodici tribuni. Le loro tende erano, quindi, collocate su un'unica linea retta parallela al lato del quadrato del *praetorium*, e ad una distanza di cinquanta piedi da questo. Questo permetteva che vi fosse spazio sufficiente per i cavalli, per le bestie da soma e i bagagli dei tribuni. Le tende erano posizionate in direzione contraria allo spiazzo quadrato del comandante, dirimpetto a quella parte esterna del campo che Polibio chiamava la «fronte dell'accampamento». Le tende dei tribuni erano, infine, disposte ad uguale distanza tra loro, lungo una linea che copriva l'intera ampiezza dello spazio occupato dalle due legioni romane, sei da una parte e sei dall'altra.[15]

Disposizione delle legioni

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Legione romana***.

A questo punto, dopo aver misurato altri cento piedi oltre la riga dei tribuni, venivano disposte le tende delle legioni. Una volta divisa a metà la linea su cui erano poste le tende dei 12 tribuni, lungo la sua perpendicolare, venivano fatti accampare i cavalieri di ciascuna delle due legioni (*equites*), gli uni di fronte agli altri. Essi erano disposti ad una distanza di cinquanta piedi. Il sistema utilizzato dalla cavalleria e dalla fanteria nel disporre le proprie tende era simile, poiché la distribuzione di un manipolo oppure di una *turma* di cavalleria era nel suo complesso un quadrato (di 100 x 100 piedi).[16] Ciascuno di questi quadrati si affacciava su una delle *viae* che correvano attraverso l'accampamento. Il lato del quadrato

occupato dai cavalieri misurava cento piedi, mentre non era così quello degli alleati. E quando servivano più di due legioni, essi aumentavano proporzionalmente sia la lunghezza, sia la profondità.[17] Il campo dei cavalieri si trovava, pertanto, al centro della linea formata dalle tende dei tribuni ed era disposto in modo da generare una strada tra loro e le tende dei tribuni (*via Principalis*). In realtà, il sistema delle *viae* di un accampamento era simile in tutto e per tutto a quello di una città, in quanto su entrambi i due lati e per tutta la loro lunghezza, troviamo delle tende: da una parte quelle dei manipoli di fanteria e dall'altra delle *turmae* di cavalleria.[18]



In secondo luogo si procedeva a disporre i manipoli di fanteria (*triarii*, *principes* e *hastati*) e le *turmae* di cavalleria delle 2 legioni

In ciascun manipolo il decurione ed il centurione occupavano le tende estreme del loro settore di campo. Vi è da aggiungere che vi era una *via* tra la quinta e la sesta *turma* di cavalleria, ad una distanza di cinquanta piedi; la stessa cosa era fatta con le unità di fanteria, in modo tale che in mezzo alle legioni si andava creando una via di passaggio, parallela alle tende dei tribuni. Tale passaggio era chiamato *via Quintana*, poiché correva lungo le tende di ogni quinta *turma* o manipolo.[19]

Alle spalle dei reparti di cavalleria, venivano sistemati i *triarii* di entrambe le legioni, secondo un identico schema, vale a dire: un manipolo di fronte a ciascun squadrone. Gli alloggiamenti di *equites* e *triari* risultavano così tra loro attigui, anche se erano rivolti in direzione opposte. La larghezza dello spazio di ciascun manipolo era però pari alla metà della lunghezza, in quanto il numero dei *triarii* è la metà rispetto alle altre due classi di *hastati* e *principes*. Si trattava di un rettangolo di 50 x 100 piedi. E sebbene il numero degli uomini non fosse spesso uguale, tuttavia ogni quartiere dell'accampamento presentava un'identica lunghezza, grazie alla variazione della sua profondità.[20]

Dopo i *triarii*, facevano accampare di fronte i *principes*, mettendoli ad una distanza di cinquanta piedi gli uni dagli altri. Anche in questo caso le tende di questi ultimi erano rivolte verso questa *via* che li separava dai *triarii*. Anche in questo caso si andavano così a formare altre due *viae*: la prima cominciava parallela a dove si trovavano *triarii* e *equites*, terminando lungo il lato della palizzata opposto alle tende dei tribuni, che Polibio ricorda di aver definito "fronte dell'accampamento"; la seconda lungo il lato opposto dalle tende dei tribuni, a cento piedi di distanza.[21]

Dopo i *principes*, facevano accampare gli *hastati*, disponendone le tende alle spalle e attigue a quelle dei *principes*, con l'entrata in direzione opposta. E visto che ogni classe era composta da dieci manipoli, anche le *viae* risultavano tutte di uguale lunghezza e i punti di intersezione con la palizzata si trovano lungo una medesima linea, dove erano rivolti gli alloggiamenti degli ultimi manipoli.[22]

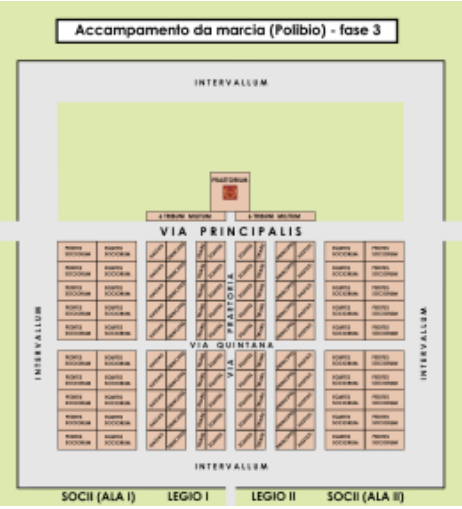
Disposizione delle truppe alleate (*socii*)

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Auxilia*** *ed* ***Extraordinarii****.*

Una volta posizionate le due legioni romane al centro (lungo la *via Praetoria*), si procedeva con le forze degli alleati (*socii*). Ad una distanza di cinquanta piedi dagli *hastati* erano, quindi, disposti i reparti di cavalleria alleata. Ricordiamo che il numero dei fanti alleati era pari a quello dei fanti delle legioni romane (dai quali però andava sottratta la quinta parte per formare il contingente di *extraordinarii*), mentre quello dei cavalieri era triplo rispetto al contingente romano (da questi andava tolta la terza parte, che veniva messa a disposizione del contingente di *extraordinarii*). E così quando si provvedeva alla costruzione degli alloggi di questi ultimi, essi erano sistemati similmente a quanto accadeva per le legioni romane, aumentandone proporzionalmente la profondità.[23] Una volta completate tutte e cinque le *viae*, di fronte ai cavalieri erano sistemati i manipoli della fanteria alleata, aumentando la profondità dei loro alloggiamenti in proporzione al numero. La loro disposizione era rivolta verso ciascuna delle due palizzate laterali (*vallum*) della linea di difesa esterna.[24]

Area alle spalle del *praetorium*

Per quanto riguarda gli spazi alle spalle delle tende dei tribuni e lungo i due fianchi della zona occupata dalla tenda del generale (*praetorium*), questi erano destinati da una parte al *forum*, dall'altra alla tenda del questore (*quaestorium*) e al deposito degli approvvigionamenti, del quale quest'ultimo era il responsabile. A partire dall'estremità dell'ultima tenda dei



La terza fase consisteva nel disporre gli alloggiamenti delle truppe alleate (*socii*)

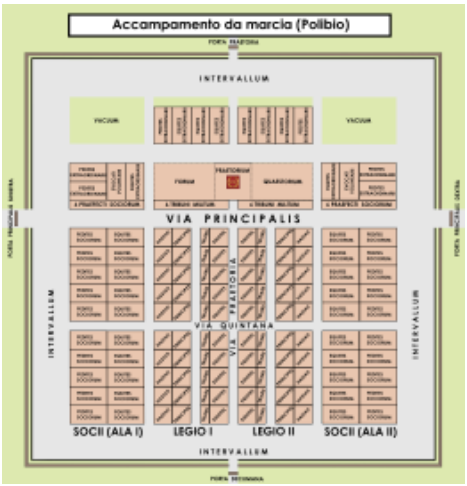
tribuni, erano accampati i cavalieri scelti tra gli *extraordinarii*, oltre a un gruppo di volontari (*evocati*), che prestavano servizio personale ai consoli. Essi erano disposti parallelamente alle linee laterali della palizzata difensiva, con le tende rivolte verso i magazzini del questore, oppure verso il *forum* a seconda di dove si trovassero rispetto ai tribuni delle due legioni.[25] Queste truppe scelte, di solito, non solo erano accampate vicino ai consoli, ma durante le marce e in ogni altra occasione, erano totalmente e costantemente a disposizione del console e del questore.[26]

Di fronte a questi cavalieri e rivolta verso la palizzata, era accampata la fanteria scelta, che svolgeva lo stesso servizio della cavalleria a vantaggio del console e del questore. Oltre questi alloggiamenti veniva creata una via di passaggio larga cento piedi, parallela alle tende dei tribuni, al di là del *forum*, del *praetorium* e del *quaestorium*, che correva lungo questi settori dell'accampamento. Lungo il lato superiore di questa via erano alloggiati gli altri *equites extraordinarii*, rivolti verso *forum*, *praetorium* e *quaestorium*. In mezzo agli alloggiamenti di questi cavalieri, di fronte al *praetorium*, veniva quindi lasciato libero un passaggio di cinquanta piedi, che conduceva verso il lato posteriore del campo. Di fronte poi alle truppe scelte dei cavalieri venivano, infine, sistemati i *pedites extraordinarii*, rivolti verso la palizzata posteriore dell'accampamento. Lo spazio vuoto del campo che rimaneva alle due estremità di questi *extraordinarii* (*vacuum*), era riservato alle truppe straniere e agli alleati che si aggiungevano a campagna inoltrata, occasionalmente.[27]

L'accampamento nel suo complesso

L'accampamento descritto da Polibio aveva la forma di un quadrato di lato pari a 2.150 piedi tolemaici (= 764 metri: per un perimetro complessivo di 3.055 metri e un'area di 58 ettari), dove i quartieri in cui era diviso dalla fitta rete di *viae* interne, lo facevano sembrare una città. La palizzata difensiva (*vallum*), posta su tutti i lati del campo, distava dai primi alloggiamenti duecento piedi (pari a 71 metri circa), in modo che questo spazio vuoto potesse essere:[28]

- adatto e comodo per farvi entrare e uscire le truppe, che potevano così uscire dai propri alloggiamenti e dirigersi verso questo spazio libero camminando lungo le *viae* interne, senza affollarne una sola ed evitando così di creare confusione, o peggio calpestandosi a vicenda;[29]
- utile a convogliarvi il bestiame catturato, oltre al bottino sottratto al nemico, per custodirlo in totale sicurezza;[30]
- fondamentale contro gli attacchi notturni, poiché né fuoco, né armi da lancio potevano raggiungere i soldati, se non in misura assai limitata, considerata la grande distanza che vi era fra i primi alloggiamenti e lo spazio che li circondava.[31]



Schema di un accampamento da marcia romano del II secolo a.C., descritto da Polibio.

Accampamenti che raccolgono forze maggiori rispetto ad un esercito consolare

Nel caso in cui il numero degli alleati o di quelli che partecipavano ad una spedizione militare, anche ad operazioni in corso, risultava maggiore del solito, agli alleati occasionali facevano occupare gli spazi situati ai due fianchi del *praetorium*, riducendo quelli di *forum* e *quaestorium* sulla base delle nuove esigenze dell'esercito. Nel caso in cui invece fossero in numero particolarmente elevato le truppe che fanno parte dell'esercito fin dall'inizio, disponevano due file di tende in più, una per parte alle due estremità delle legioni romane.[32]

Quando tutte e quattro le legioni e i due consoli erano riuniti in un unico accampamento, il metodo utilizzato era quello di disporre i due eserciti consolari in modo speculare, uno di fronte all'altro, rivolti in direzioni opposte tra loro e uniti lungo i rispettivi alloggiamenti degli *extraordinarii*. In questo caso il campo aveva una forma allungata, con un'area doppia rispetto a quella normale di un singolo esercito consolare, ma con un perimetro pari ad una volta e mezzo.[33]

Nel caso in cui i due consoli si accampavano separatamente, tutto rimaneva invariato rispetto al solito schema polibiano, a parte il *forum*, il *quaestorium* e il *praetorium* che erano collocati in mezzo alle due rispettive legioni.[34]

Servizi nell'accampamento

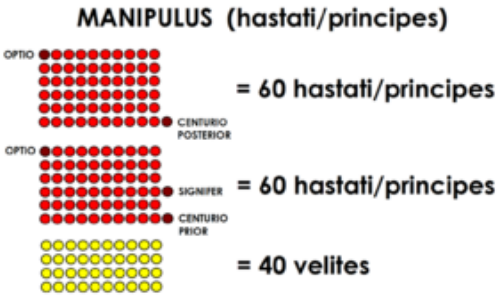
Lo stesso argomento in dettaglio: ***Vita del legionario romano***.

Una volta completato l'accampamento, i tribuni si facevano tutti gli uomini che si trovavano nel campo, uno ad uno, che fossero uomini liberi o schiavi, di non rubare all'interno dell'accampamento e di consegnare loro tutto ciò che avessero trovato. Poi i tribuni assegnavano i rispettivi incarichi sia ai manipoli dei *principes*, sia a quelli degli *hastati* di ciascuna legione. A due di questi era dato l'incarico di avere cura della via di fronte alle tende dei tribuni (innaffiandola e ripulendola), proprio perché la gran parte dei soldati si ritrova in questo ampio spazio.[35]

Gli altri diciotto manipoli, invece, erano assegnati con sorteggio, tre per ciascun tribuno. A turno poi prestavano i seguenti servizi:

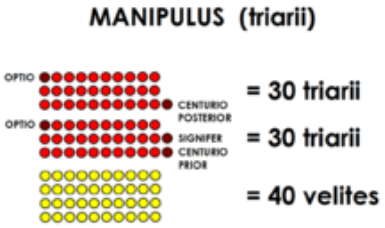
- quando piantavano il campo, prima di tutto spianavano e battevano il terreno, per poi piazzarvi la tenda del tribuno;
- per motivi di sicurezza, proteggevano con un recinto una parte dei suoi bagagli;
- fornivano, quindi, due corpi di guardia (ciascuno di quattro uomini), uno dei quali era piazzato di fronte alla tenda, l'altro alle spalle della stessa, vicino ai cavalli.[36]

Dato che ogni tribuno disponeva di tre manipoli e che ciascun manipolo era costituito da oltre cento uomini (esclusi i *triarii* e i *velites*), il lavoro risultava non eccessivamente pesante, considerando che ciascun manipolo doveva prestar servizio solo ogni tre giorni.[37]



Manipolo di *hastati* o di *principes* (e rispettivi *velites*)

I manipoli dei *triarii* erano invece esentati dal prestare servizio ai tribuni. Essi fornivano quotidianamente un corpo di guardia agli squadroni di cavalleria. Si trattava sempre della solita *turma*, quella accampata alle proprie spalle. Sorvegliavano in modo particolare i cavalli, per evitare che, impigliandosi nelle pastoie, potessero ferirsi, o che, sciogliendosi potessero generare confusione all'interno dell'accampamento. Infine, un manipolo a turno montava giornalmente la guardia al *praetorium*, per proteggere il console da eventuali attentati.[38]



Manipolo di *triarii* (e *velites*) secondo Polibio

I *velites* completavano, infine, il servizio di guardia, presidiando l'esterno dell'accampamento e disponendosi ogni giorno lungo l'intero *vallum*. Fornivano poi la guardia di dieci uomini davanti a ciascuna entrata del campo.[39]

All'alba, i cavalieri romani e tutti i centurioni si presentavano davanti alle tende dei tribuni, dopo che questi si erano in precedenza recati dal console, ricevendo da quest'ultimo gli ordini per la giornata. A questo punto i tribuni, trasmettevano le disposizioni del loro comandante in capo a cavalieri e centurioni, che a loro volta li comunicano alle truppe.[40] Al fine poi di assicurarsi che la parola d'ordine, durante la notte, venisse trasmessa in modo adeguato all'interno dell'accampamento militare, venivano prima scelti i *tesserarii* di ciascun manipolo, ai quali il tribuno consegnava, ogni giorno al tramonto, la parola d'ordine, scritta su una tavoletta di legno (*tessera*).[41] Questa parola d'ordine doveva essere consegnata al comandante del manipolo successivo, il quale, a sua volta, la consegnava a quello del manipolo seguente, fino a che tutti i manipoli ne fossero informati. Gli ultimi a ricevere le *tesserae* dovevano riportarle ai tribuni, prima che scendesse la notte.[42] Nel caso in cui ne fosse mancata qualcuna, si provvedeva immediatamente ad indagare, e il responsabile della mancata consegna veniva severamente punito.[43]

Il servizio di guardia notturna prevedeva che il console e la sua tenda fossero controllati dal manipolo che era accampato nelle sue vicinanze, mentre le tende dei tribuni e delle *turmae* di cavalleria erano vigilate dagli uomini scelti di ciascun manipolo a turno. Contemporaneamente ogni *turma* sceglieva alcuni dei suoi uomini a propria difesa, il resto era a

disposizione del console. A custodia del *quaestorium* erano normalmente predisposte tre sentinelle, due invece a custodia delle tende di ciascuno dei *legati* e dei membri del consiglio di guerra (*consilium*), tra cui vi potevano essere anche dei senatori amici del console.[44]

Tra gli uomini destinati al servizio di guardia, quelli che dovevano fare il primo turno, erano condotti alla sera dall'*optio* della propria centuria, presso la tenda del tribuno. Quest'ultimo consegnava agli uomini del primo turno dei bastoncini di legno molto piccoli, ciascuno con un contrassegno. Ricevuta la tavoletta, prendevano posizione.[45]

Il servizio di ronda era invece affidato ai cavalieri. Il primo decurione di ciascuna legione aveva l'obbligo, alla mattina presto, di ordinare ad uno dei suoi *optiones* di comunicare, prima di colazione, a quattro uomini del proprio squadrone che dovevano fare il servizio di ronda. Alla sera, doveva comunicare al comandante della successiva *turma* che era il suo turno di ronda per l'indomani. Quest'ultimo doveva comportarsi in identico modo durante il suo turno notturno; e ciò valeva per tutti i comandanti di *turma* successivi.[46] Una volta selezionati i quattro uomini della prima *turma*, scelti dagli *optiones*, si procedeva al sorteggio del rispettivo turno di guardia. Ricevevano dal tribuno, per iscritto, le istruzioni riguardanti i posti di guardia da ispezionare e l'ora del proprio turno. Tutti e quattro andavano inizialmente a posizionarsi vicino al primo manipolo dei *triarii*, poiché era il centurione di questo manipolo che aveva il compito di dare il segnale con la tromba all'inizio di ciascun turno di guardia (*vigilia*).[47]

Il cavaliere che, sulla base al sorteggio, doveva fare il primo turno di ronda, iniziava con un primo giro d'ispezione, accompagnato da alcuni amici che gli facessero da testimoni. Ispezionava i posti di guardia compresi nelle istruzioni ricevute, visitando non solo quelli presso il *vallum* e le porte, ma anche quelli presso i singoli manipoli di fanteria e le *turmae* di cavalleria. Se trovava le sentinelle del primo turno sveglie, ne ritirava la loro tavoletta; se trovava qualcuno che dormiva o si era allontanato dal posto di guardia, invitava i testimoni a constatare il fatto e poi si allontana. Identica cosa facevano quelli che montavano la ronda nei turni successivi.[48]

All'alba, tutti quelli che avevano effettuato il servizio di ronda riportavano al tribuno le *tesserae*. Nel caso le stesse fossero state consegnate tutte, essi potevano ritirarsi senza che venisse promossa alcuna inchiesta. In caso contrario, qualora qualcuno ne avesse riportate in numero inferiore rispetto a quello dei corpi di guardia ispezionati, si provvedeva ad indagare attraverso il contrassegno inciso sulle *tesserae*, quali fossero quelle mancanti. Il tribuno allora mandava a chiamare il centurione del manipolo che non aveva consegnato la *tessera*. Gli uomini del servizio di guardia erano, pertanto, interrogati e messi a confronto con il cavaliere di ronda per capire se le responsabilità fossero delle sentinelle oppure del cavaliere di ronda.[49] Il consiglio dei tribuni si riuniva e dava inizio al processo. Qualora l'accusato fosse riconosciuto colpevole, veniva punito con la bastonatura (*fustuarium*), che spesso portava alla morte o comunque all'esilio.[50] Questa identica punizione era normalmente inflitta anche all'*optio* e al comandante della *turma*, qualora non avessero trasmesso al momento opportuno i dovuti ordini al primo dei cavalieri di ronda, oppure al comandante della successiva *turma*. Il fatto poi che la punizione fosse tanto dura e inesorabile, faceva sì che il servizio notturno di guardia nell'esercito romano fosse perfetto.[51]

Fortificazioni esterne

Riguardo poi alla realizzazione del fossato e della palizzata di recinzione dell'accampamento (*vallum*), alle due legioni era affidato il compito di eseguire i lavori dove si trovava la *porta Praetoria* e la *porta Decumana*, mentre agli alleati quello lungo i due lati dove erano accampate le due *ali* e dove si trovavano la *porta principalis sinistra* e *dextra*. Dopo che ciascun lato era stato diviso sulla base del numero di manipoli, i centurioni provvedevano a controllare che il lavoro venisse eseguito in maniera adeguata, ciascuno occupandosi del proprio settore, mentre due tribuni controllavano l'intero lato.[52]

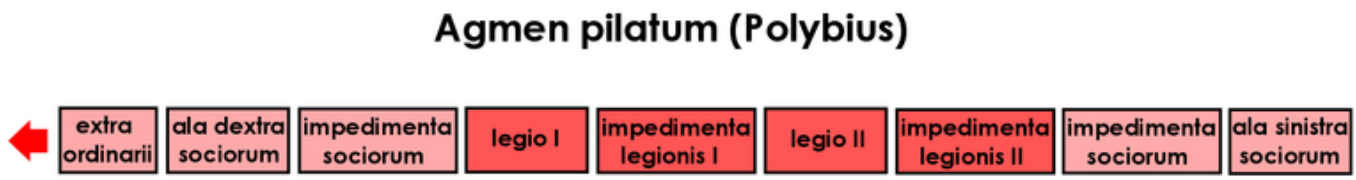
Ipotesi ricostruttiva di una palizzata romana, con alle spalle alcune tende dell'accampamento da marcia

Levare il campo e mettersi in marcia

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Tattiche della fanteria romana***.

Il campo veniva tolto nel seguente modo: non appena veniva dato un primo segnale, tutti smontavano le tende e riunivano i bagagli, anche se a nessuno era consentito smontare la propria tenda prima di quella dei tribuni e del console; al secondo segnale, caricano i bagagli sugli animali da soma; al terzo i primi della colonna iniziavano a mettersi in cammino e a far muovere l'intera colonna.[53]

In testa i Romani disponevano gli *extraordinarii*. Seguiva poi l'ala destra degli alleati (*socii*), le rispettive salmerie, la prima legione romana con alle spalle le proprie salmerie, la seconda legione, seguita a sua volta dai propri bagagli e da quelli degli alleati, che chiudevano la colonna alla retroguardia con l'ala sinistra. I cavalieri, a volte marciavano in posizione di retroguardia alle spalle dei rispettivi reparti, altre volte, invece, avanzavano in posizione laterale, lungo i fianchi delle salmerie, per tenerle unite e proteggerle.[54] Questo ordine in colonna era detto *agmen pilatum*.[55]



Ordine di marcia di un esercito consolare descritto da Polibio, detto *Agmen pilatum*

Accampamenti semi-permanenti (*hiberna*)

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Limes romano***.

L'accampamento "semi-permanente" adottato dai Romani fin dei tempi della Repubblica corrispondeva ai cosiddetti *hiberna*,[7] vale a dire a quel genere di *castra* che potesse permettere alle truppe di mantenere uno stato di occupazione e di controllo militare/amministrativo continuativo nei territori provinciali ancora in via di romanizzazione. Si racconta che durante l'ultimo anno dell'assedio di Veio (inverno del 397-396 a.C.), anziché cessare l'assedio nei tempi soliti per permettere agli agricoltori di lavorare le loro terre, un esercito stipendiato poté essere tenuto indefinitamente sotto le mura della città etrusca. I comandanti romani fecero costruire per la prima volta dei quartieri invernali.[56]

A titolo di esempio si confrontino le descrizioni dei "quartieri invernali" che Cesare adottò al termine delle campagne militari annuali nel corso della sua conquista della Gallia. Ogni anno o quasi erano ricostruiti per trascorrervi l'inverno, a volte in località differenti, a volte nelle stesse, ma in nuove strutture magari poco distanti da quelle degli anni precedenti.

Campo alto imperiale

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Riforma augustea dell'esercito romano***.

Accampamenti da marcia (*castra aestiva*)

Le dimensioni potevano variare notevolmente, anche se un esercito in marcia di due legioni e relative truppe alleate o ausiliarie, poteva utilizzare un'area complessiva di circa 50 ettari o più, come risulta dai numerosi campi da marcia rinvenuti ad esempio in Britannia durante la sua conquista.

Ricostruzione storica di alcune tende di alloggiamento presso il parco archeologico di *Carnuntum*

Tipica tenda da "campo di marcia" per un *contubernium* di otto *milites*.

Interno della tenda (2).

Al tempo di Giuseppe Flavio (66-70 d.C.)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Prima guerra giudaica****.*

Questa la descrizione che ci fa Giuseppe Flavio durante la prima guerra giudaica:

> «I nemici non possono coglierli di sorpresa. [I Romani], infatti, quando entrano in territorio nemico non vengono a battaglia prima di aver costruito un accampamento fortificato. L'accampamento non lo costruiscono dove capita, né su terreno non pianeggiante, né tutti vi lavorano, né senza un'organizzazione prestabilita; se il terreno è disuguale viene livellato. L'accampamento viene poi costruito a forma di quadrato. L'esercito ha al seguito una grande quantità di fabbri e arnesi per la sua costruzione.»
>
> (Giuseppe Flavio, *guerra giudaica*, III, 5.1.76-78.)

Giuseppe Flavio aggiunge che all'interno vi sono tutta una serie di file di tende, mentre all'esterno la recinzione (*vallum*) assomiglia ad un muro munito di torri ad intervalli regolari. In questi intervalli vengono collocate tutta una serie di armi da lancio, come catapulte e baliste con relativi dardi, pronti per essere lanciati.[57]

> «Nelle fortificazioni si aprono quattro porte, una su ciascun lato, comode per farvi transitare sia animali da tiro, sia per l'utilizzarle in sortite esterne da parte dei soldati, in caso di emergenza, essendo le stesse molto ampie. L'accampamento, quindi, è intersecato al centro da strade che s'incrociano ad angolo retto (*via Praetoria* e *via Principalis*). Nel mezzo vengono poste le tende degli ufficiali (*quaestorium*) e quella del comandante (*praetorium*), che assomiglia a un tempio. Una volta costruito, appare come una città con la sua piazza (*forum*), le botteghe degli artigiani e i seggi destinati agli ufficiali dei vari gradi (*tribunal*), qualora debbano giudicare in occasione di qualche controversia. Le fortificazioni esterne e tutto ciò che racchiudono vengono costruite molto rapidamente, tanto numerosi ed esperti sono quelli che vi lavorano. Se è necessario, all'esterno si scava anche un fossato profondo quattro cubiti (pari a quasi 1,8 metri) e largo altrettanto.»
>
> (Giuseppe Flavio, *guerra giudaica*, III, 5.2.81-84.)

Una volta costruito l'accampamento, i soldati si sistemano in modo ordinato al suo interno, coorte per coorte, centuria per centuria. Vengono, quindi, avviate tutta una serie di attività con grande disciplina e in sicurezza, dai rifornimenti di legna, di vettovaglie e d'acqua; quando ne hanno bisogno, provvedono ad inviare apposite squadre di *exploratores* nel territorio circostante.[58]

Nessuno può pranzare o cenare quando vuole, al contrario tutti lo fanno insieme. Sono poi gli squilli di *buccina* ad impartire l'ordine di dormire o svegliarsi, i tempi dei turni di guardia, e non vi è operazione che non si conduca a termine senza un preciso comando. All'alba, tutti i soldati si presentano ai centurioni, e poi questi a loro volta vanno a salutare i tribuni e insieme con costoro, tutti gli ufficiali, si recano dal comandante in capo. Quest'ultimo, come consuetudine, dà loro la parola d'ordine e tutte le altre disposizioni della giornata.[58]

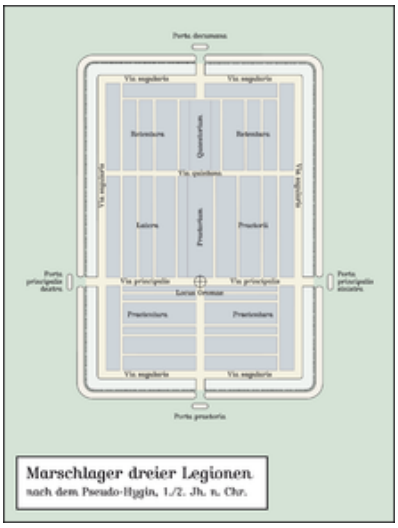
Quando si deve togliere l'accampamento, le *buccine* danno il segnale. Nessuno resta inoperoso, tanto che, appena udito il primo squillo, tolgono le tende e si preparano per mettersi in marcia. Ancora le *buccine* danno un secondo segnale, che prevede che ciascuno carichi rapidamente i bagagli sui muli e sugli altri animali da soma. Si schierano, quindi, pronti a partire. Nel caso poi di accampamenti semi-permanenti, costruiti in legno, danno fuoco alle strutture principali, sia perché è sufficientemente facile costruirne uno nuovo, sia per impedire che il nemico possa utilizzarlo, rifugiandosi al suo interno.[59]

Le *buccine* danno un terzo squillo, per spronare quelli che per qualche ragione siano in ritardo, in modo che nessuno si attardi. Un ufficiale, poi, alla destra del comandante, per tre volte rivolge loro in latino la domanda se siano pronti a combattere, e quelli per tre volte rispondono con un grido assordante, dicendo di esser pronti e, come invasati da una grande esaltazione guerresca accompagnano le grida, saluto romano.[59]

Al tempo delle guerre marcomanniche (166-188)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Guerre marcomanniche***.

Qui viene invece rappresentato un accampamento da marcia al tempo delle guerre marcomanniche (166-188), che di viene descritto nel *De Munitionibus Castrorum*. Si tratta della più particolareggiata descrizione di un accampamento romano e della sua costruzione della fine del II secolo. Fu scritta, ormai lo si sa con certezza, al tempo di Marco Aurelio.[60]



L'accampamento da marcia secondo Pseudo-Igino della fine del II secolo, all'epoca delle guerre marcomanniche di Marco Aurelio. In questo caso le aperture delle porte sono a forma di *titulum* (vedi sotto).

> «Conteremo quindi le unità (*presenti nel campo*) come segue: 3 legioni (pari a 15.000-18.000 legionari), 1.600 *vexillarii*, 4 coorti praetorie (pari a 2.000 pretoriani), 400 cavalieri pretoriani, 450 cavalieri *singulares* dell'imperatore, 4 ali *milliarie* (pari a 3.000 cavalieri) e 5 *quingenarie* (pari a 2.500 cavalieri), 600 cavalieri mauri, 800 cavalieri pannonici, 500 *classiarii* della *classis Misenensis* e 800 della *classis Ravennatis*, 200 esploratori, 2 coorti equitate *milliarie* (pari a 2.000 ausiliari) e 4 *quingenarie* (pari a 2.000 ausiliari), 3 coorti *peditatae milliariae* (2.400 ausiliari) e 3 *quingenariae* (1.500 ausiliari), 500 Palmireni,[61] 900 Getuli,[62] 700 Daci, 500 Britanni, 700 Cantabri e due centurie di *statores*.»
>
> (*De munitionibus Castrorum*, 30.)

Divisione interna: vie e porte

Tra le strade interne all'accampamento, se ne distinguono due per importanza: il «cardo massimo» (*cardo maximus*) e il «decumano massimo» (*decumanus maximus*), che si incrociano in corrispondenza del *praetorium* (l'alloggio del comandante «simile a un tempio»[63]) e che conducevano alle quattro porte dell'accampamento (le due strade hanno lo stesso nome di quelle delle città, dove invece si incrociano in corrispondenza del foro). Le aperture delle porte lungo i quattro lati presentavano forme differenti, anche a seconda dell'epoca di appartenenza:

- a *titulum*, ovvero con l'apertura verso l'esterno, costruita in modo che di fronte alla porta di accesso all'accampamento vi fosse un *vallum* e una fossa paralleli alla porta stessa (ad una distanza di 60 piedi). Lo scopo era di rallentare l'impeto di eventuali assalitori, apparendo in modo schematico come segue __▬▬__;[64] questa soluzione fu adottata per tutto il I e II secolo, almeno fino alle campagne in Britannia di Settimio Severo;[65]

- a *clavicula* (esterna o interna), in questo caso il vallo e la fossa potevano essere costruiti verso l'esterno (o l'interno dell'accampamento), costituendo un proseguimento delle mura dell'accampamento, che curvava fino ad una distanza di circa 60 piedi dalla porta, in modo da generare un'apertura non frontale ma laterale (schematizzabile come ___ ****__. Tale soluzione fu adottata principalmente durante il I secolo[65] fino al massimo alla metà del II secolo): lo scopo era che gli attaccanti esponessero il loro lato destro (quello privo di scudo) ai legionari, oltre ad impedirgli di attaccare frontalmente le porte dell'accampamento;[64]
- stile *Agricola*, dove l'apertura era verso l'esterno, questa volta a imbuto, con uno dei due lati dell'imbuto più lungo rispetto all'altro (__**/ **__).[64] Tale apertura fu utilizzata per la prima volta durante il periodo flavio (non a caso il nome di questa tipologia di apertura prende il nome dai numerosi accampamenti riscontrati all'epoca delle campagne in Britannia di Agricola).

Strutture difensive: fossati, terrapieni e palizzate

Per quanto riguarda le strutture difensive dell'accampamento, queste comprendevano cinque tipologie:

1. uno o più fossati (*fossa*), normalmente larga 5 piedi e profonda 3, la cui forma poteva essere:
    1. a **V** (vista di profilo) (detta *fossa fastigata*);
    2. oppure con la parete più esterna perpendicolare al terreno, l'altra inclinata normalmente (chiamata *fossa punica*) allo scopo di rendere più difficoltosa la ritirata degli assalitori;[66]
2. un muro (*vallum*) era innalzato davanti al fossato con zolle di terra, sassi, pietre e pali di legno per una larghezza di 8 piedi e un'altezza di 6;[67]
3. triboli e tronchi ramificati chiamati *cervoli* (tronchi con ramificazioni laterali, accostati tra loro in modo da costituire un difficile ostacolo da rimuovere, poiché collegati gli uni agli altri);[67]
4. la protezione con guardie armate disposte fino a quattro file di fanti, mentre alcune pattuglie di cavalleria forniscono un servizio costante di ronda;[68]
5. il semplice terrapieno (*agger*), che può sostituire anche il *vallum*, purché sia costituito da pietre o materiale roccioso.[68]

Accampamenti permanenti (*castra stativa* e *hiberna*)

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Limes romano***.

Fu solo grazie ad Augusto (30-29 a.C.) che si ottenne una prima e vera riorganizzazione del sistema di difese dell'Impero romano, acquartierando in modo permanente legioni ed *auxilia* in fortezze e forti permanenti (*stativa*[7][8]), non solo quindi per l'inverno (*hiberna*[7][8]) lungo l'intero *limes*.

Fortezze legionarie

Pianta della fortezza legionaria permanente di *Carnuntum*, lungo il *limes* danubiano.

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Legione romana*** *e* ***Fortezze legionarie romane***.

Le fortezze legionarie permanenti derivavano la loro struttura dagli accampamenti di marcia o «da campagna». La loro struttura era pertanto simile, pur avendo rispetto ai *castra* mobili dimensioni ridotte, pari normalmente a 16-20 ettari.[69][70] È vero anche che, almeno fino a Domiziano (89), erano presenti lungo il *limes* alcune fortezze legionarie doppie, dove erano acquartierate insieme due legioni, come ad esempio a *Castra Vetera* in 50 ettari e a *Mogontiacum* in 36 ettari,[70] con dimensioni che si avvicinarono ai 40-50 ettari.[70] A partire però da Diocleziano e dalla sua riforma tetrarchica, le dimensioni delle fortezze andarono sempre più diminuendo, poiché le legioni romane erano state ridotte alla metà degli effettivi.

Al centro della fortezza si trovavano i *principia* (il quartier generale) che davano sulla *via principalis* e che formavano con la *via praetoria* un 'T' all'interno del campo. Tutte le altre strade erano secondarie rispetto alle prime due (es. la *via*

quintana). Lungo la *via pretoria* si trovavano la *porta praetoria* e la *porta decumana*, mentre lungo la *via principalis* si trovavano la *porta principalis dextera* e la *porta principalis sinistra*.

Sistema di difesa della fortezza: fossato, vallo, palizzata/mura, intervallum e porte

La porta praetoria del forte di Pfünz in Germania, lungo il limes germanico-retico.

Le fortezze in questione erano costruite durante la dinastia dei giulio-claudi in terra e legno[71] e avevano forma di un quadrilatero irregolare.[72] Fu solo a partire dalla successiva dinastia dei Flavi che le mura esterne, oltre agli edifici interni, cominciarono ad essere costruiti in mattoni (*tegulae*) e pietra,[71] mentre il *castra* andava sempre più assumendo la forma di un rettangolo.[72] È solo durante il Basso Impero che troviamo dei *castra* tutte le forme compresa quella circolare.[71]

Il muro di cinta esterno (che poteva raggiungere spessori compresi tra i 2 e i 3,5 metri[71]) era simile a quello già visto sopra del *castra aestiva*, dove troviamo una *fossa* (a volte anche due o tre[72]), un *agger* e un *vallum*, dietro il quale si trovava un importante spazio libero: l'*intervallum*[72] abolito però durante il basso Impero.[71] Lungo le mura o la palizzata, vi erano poi le porte, accanto alle quali sorgevano due torri, la cui forma era quadrata o rettangolare nel II secolo; da Marco Aurelio in poi con forma arrotondata o pentagonale.[71] Le torri di avvistamento erano poi presenti lungo l'intero perimetro della fortezza (normalmente di 500x400 metri circa), distanziate le une dalle altre ad intervalli regolari (con misure variabili), mentre le prime torri ad angolo esterne al tracciato delle mura fecero la loro prima apparizione dopo le guerre marcomanniche, non in tutti i settori del *limes*.[71] Solo nel II secolo cominciarono ad essere un metodo di costruzione generalizzato in tutto l'Impero.[73]

Edifici interni alla fortezza

Modellino della fortezza legionaria di Deva in Britannia.

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Principia (esercito romano)***, ***Praetorium***, ***Valetudinarium*** *e* ***Horrea***.

Vale la pena ricordare tra gli edifici principali delle fortezze legionarie i *Principia*, ovvero quegli edifici che ne rappresentavano il centro amministrativo, di fronte agli edifici dove era alloggiato il comandante della legione (*legatus legionis*), il *Praetorium*. Le dimensioni di questi primi due edifici variavano da fortezza a fortezza, anche se normalmente presentavano misure pari a 70x100 metri circa.[74] Accanto a questi edifici c'erano poi quelli dei tribuni militari e i baraccamenti dei legionari e dei loro centurioni. I baraccamenti era strutture atte ad alloggiare ciascuna centuria di legionari, pari a circa 80 uomini. Il centurione disponeva di una sua propria abitazione "in testa" alla struttura, mentre ogni *contubernium* (formato da 8 legionari ciascuno) era alloggiato in una stanza di 4x6 metri (dormitorio) abbinata ad una di uguale misura, dove erano invece depositate le armi.[75] Vi erano, infine, strutture di fondamentale importanza come il *Valetudinarium* (ospedale militare), l'*Aedes* (dove venivano poste le insegne e l'*aquila*), gli *Horrea* (granai), *fabricae* (fabbriche di armi) e in alcuni casi anche le terme, un *carcer* (prigione) ed (esterni alle mura del campo) un anfiteatro.[76]

Edifici esterni alla fortezza

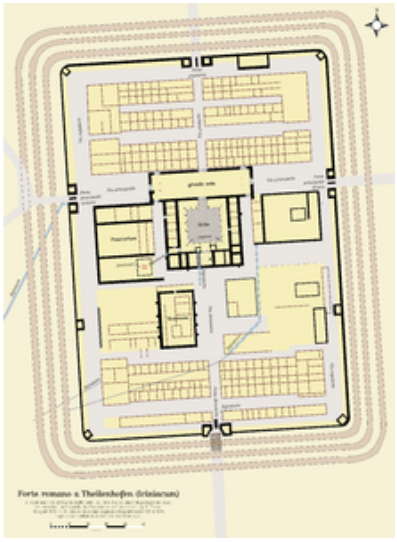
> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Canabae***.

Attorno a questi centri militari, che in tempo di pace svolgevano l'importante ruolo di romanizzazione dei territori conquistati, si svilupparono importanti centri civili, chiamati *canabae*, in alcuni casi divenuti prima municipi e poi colonie. Queste strutture avevano così, oltre ad un prioritario ruolo militare, anche quello di diffondere la cultura e le leggi imperiali, oltre a promuovere i commerci con il mondo dei barbari lungo le frontiere dell'impero romano.

Forti di truppe ausiliarie: i *castella*

> *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Truppe ausiliarie dell'esercito romano***, ***Elenco delle truppe ausiliarie romane*** *e* ***Limes germanico-retico***.

I forti delle unità ausiliarie (normalmente nominati *castellum*[7][77]), che ricordiamo potevano contenere *cohortes* di fanteria o *alae* di cavalleria o *cohortes equitatae* (unità miste), avevano misure molto diverse le une dalle altre, a seconda anche che contenessero unità *quingenariae* (di 500 armati circa) o *milliariae* (di 1.000 armati circa). Ad esempio una *cohors peditata quingenaria* (500 fanti circa) veniva alloggiata in 1,2-1,5 ettari, mentre un'*ala milliaria* poteva necessitare di uno spazio molto ampio per alloggiare 1.000 armati e altrettanti cavalli (3,5-7 ettari, come a Porolissum).[78][79]



Pianta del *castellum* di Theilenhofen (*Iciniacum*), struttura tipica del periodo alto imperiale.

Sebbene avessero dimensioni inferiori a quelle delle fortezze legionarie (vedi sopra), erano strutturate in modo analogo. Anche i forti ausiliari possedevano infatti i *Principia* (edifici amministrativi), il *Praetorium* (edificio del comandante, il *praefectus* di coorte o d'ala), i baraccamenti dei soldati ausiliari e dei loro ufficiali, le stalle per i cavalli, un *Valetudinarium* (ospedale militare) e gli *Horrea* (granai). A questi, in alcuni casi (soprattutto quando le unità erano *milliariae*), potevano aggiungere edifici termali, *fabricae* di armi, oltre ad un centro civile vicino.[80]

Un tipico esempio di forte ausiliario che vale la pena visitare per apprezzarne la struttura (grazie a tutta una serie di ricostruzioni realizzate ai primi del Novecento), lo troviamo in Germania, a Saalburg, lungo il sistema di fortificazioni del limes germanico-retico.

Campo tardo imperiale

grande forte della tarda antichità

tipica struttura di forte ausiliario di epoca tardo imperiale.

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Riforma dioclezianea dell'esercito romano*** *e* ***Riforma costantiniana dell'esercito romano****.*

Anche il sistema difensivo dei confini venne reso più elastico e "profondo": alla rigida difesa del *vallum* venne aggiunta una rete sempre più fitta di *castella* interni, collegati tra di loro da un più complesso sistema viario (un esempio su tutti: la *strata Diocletiana* in Oriente). In sostanza si passò da un sistema difensivo di tipo "lineare"[81] ad uno "più profondo" (sebbene non nelle proporzioni generate dalla crisi del III secolo, quando Gallieno e gli imperatori illirici erano stati costretti dai continui "sfondamenti" del *limes* a far ricorso a "riserve" strategiche molto "interne" rispetto alle frontiere imperiali), che vide un notevole ampliamento dello "spessore" del *limes*, il quale fu esteso da una fascia interna del territorio imperiale ad una esterna, *in Barbaricum*, attraverso la costruzione di numerose "teste di ponte" fortificate (anche oltre i grandi fiumi Reno, Danubio ed Eufrate), avamposti con relative vie di comunicazione e strutture logistiche.[82]

> «*Infatti, per la previdenza di Diocleziano tutto l'impero era stato diviso [...] in città, fortezze e torri. Poiché l'esercito era posizionato ovunque, i barbari non potevano penetrarvi. In ogni sua parte le truppe erano pronte a opporsi agli invasori e a respingerli*.»
>
> (Zosimo, *Storia nuova*, II, 34.1.)

Una conseguenza di questa trasformazione delle frontiere fu anche l'aumento della protezione delle nuove e vecchie strutture militari, che vennero adeguate alle nuove esigenze difensive (tale necessità non era così urgente nei primi due secoli dell'Impero romano, dedicati soprattutto alla conquista di nuovi territori). Le nuove fortezze cominciarono così ad essere costruite, o ricostruite, in modo più compatto nelle loro dimensioni (riducendone il perimetro complessivo), più solide nello spessore delle loro mura (in alcuni casi si passò da uno spessore di 1,6 metri a 3,4 metri, come nel caso della fortezza di Sucidava) e con un maggior utilizzo di torri esterne, per migliorarne la difesa.[82]

Diocleziano, in sostanza, non solo intraprese una politica a favore dell'aumento degli effettivi, ma anche volta a migliorare e moltiplicare le costruzioni militari del periodo, sebbene queste ultime siano risultate, sulla base dei ritrovamenti archeologici, meno numerose di quanto non abbiano raccontato gli antichi[83] e i moderni.[84]

Vita militare nel *castra*

La vita del legionario romano iniziava con l'arruolamento, chiamato dilectus. Tale scelta era molto importante perché comportava l'ottenimento della cittadinanza romana per chi ancora non ne aveva i diritti. Le armi e armature erano poi fondamentali per ogni militare, ed era necessario un serio addestramento per utilizzarle, rispettando una ferrea disciplina.

Dal *castra* militare alla città/colonia romana

Talvolta è successo che i *castra* stabili si siano evoluti nel tempo fino a diventare città. Fra le città fondate a partire da un castro sono Torino, Como, Pavia, Belluno, Brescia (l'antico decumano massimo coincideva con l'odierna via Musei), Bologna (l'attuale via Emilia era il decumano massimo), Vicenza (l'odierno Corso Palladio era il decumano massimo), Potenza[85] (l'odierna Via Pretoria indica già nel nome il percorso del decumano) e Firenze (l'accampamento di *Florentia* fu fondato come base per l'assedio di Fiesole, città etrusca ben difesa). In inglese la parola compare nel nome di numerose città in buona parte fondate a partire da un castro romano (spesso nella forma della terminazione *chester*): Chester, Lancaster, Manchester ecc.

La *Porta Palatina* di *Julia Augusta Taurinorum* (Torino), città costruita sulla pianta dell'antico *castra* militare.

Le grandi caserme, infine, che ospitavano i corpi militari stanziati a Roma (dalla guardia pretoriana ai *vigiles*, fino agli *urbaniciani*) erano anch'esse chiamate *castra* (vedi Castra di Roma antica).

Il *castrum* nel medioevo

Dalla caduta dell'impero romano d'occidente il termine è rimasto in uso fino al basso medioevo per indicare un luogo fortificato, ovvero anche un abitato con fortificazioni. *Castrum* denota genericamente un centro giuridico e territoriale dotato di fisionomia propria, che lo distingue così dall'organizzazione più vasta della *civitas* come dai minori insediamenti del territorio (*villa*, *terrae*, *burgus*); criterî di distinzione sono il grado di giurisdizione riconosciuto per legge, privilegio, prescrizione acquisitiva o stato di fatto, ai magistrati preposti ai varî organismi territoriali, la sede episcopale, le mura e fossa per la *civitas*, la cinta fortificata per il *castrum*[86].

Il castra bizantino

Il «*castra* bizantino» è identificato come un gruppo di case oppure torri affiancate l'una all'altra in modo da formare una corona fortificata; le mura esterne in pratica sono di fatto le pareti delle case. Si trattava di centri piccoli e razionali, concepiti soprattutto per avvistare il pericolo e per resistere temporaneamente ai raid dei nemici in attesa di aiuto (l'esercito bizantino era ancora legato alle strategie romane dove il grosso delle forze viveva nelle città e si spostava all'occorrenza)[87].

Le fonti latine del VI secolo distinguono i centri fortificati dalle città definendoli *castra*, *castella*, *burgi* e *turres*. Procopio utilizza il termine φρούριον, corrispondente a *castellum*, ma usato per indicare sia i *castra* sia i *castella*, mentre si è soliti ritrovare nelle fonti greche termini come Κάστρον e Καστέλλιον[88].

Il *castrum* normanno

Nel corso della dominazione normanna, invece, l'elenco delle strutture fortificate demaniali corrisponde, tranne poche eccezioni, all'insieme degli antichi *castra* che la Corona mantiene fino al Duecento e di cui si preoccupa di curare, in tempi molto brevi, il recupero sia materiale che formale e giuridico, in modo da realizzare un'efficace rete di fortificazioni diffusa su tutto il territorio e particolarmente presente nei punti di maggiore interesse strategico.

Il castrum basso-medioevale

Questa realtà prosegue senza grandi variazioni nel secolo successivo, in piena dominazione sveva, quando il *castrum* indica sempre più spesso il castello o la fortezza regia e sempre meno, come in passato, il complesso delle opere difensive di un insediamento, il borgo fortificato o, ancora, il semplice accampamento militare. Il termine *castrum* viene utilizzato in tutta l'Italia, ma il significato non è preciso ed eguale per tutti i territori.

Il castrum indica l'insediamento e le opere di fortificazione, non necessariamente il *castellum*, ma dal punto di vista tipologico, bastano un *fossato* ed un *terrapieno* (ma talvolta anche solo una *cortina muraria*) affinché l'area così munita possa essere definita *castrum*, anche se, rispetto agli esempi più antichi, si assiste alla sempre più diffusa introduzione di *torri* all'interno dei recinti fortificati[89].

Nel cortile interno è, inoltre, collocata spesso la fortezza signorile, la *rocca*, residenza della massima autorità locale o del suo vicario, nonché sede delle milizie e degli organi della sua curia.

Nei casi in cui il *castrum* designa, invece, un'area non munita - come in alcuni esempi siciliani dell'XI secolo - si assiste alla sua trasformazione in sobborgo del fortilizio e della zona più alta e protetta dell'abitato dai quali viene ben controllato e protetto.

Note

1. ^ Servio, *Ad Aen.*, VI, 775
2. ^ Rumpf, «Castrum», in *Enc. dell'Arte Ant.*, II, 1959, pp. 412-416
3. ^ Le Bohec 1992, pp. 239-249.
4. ^ Bejor, «Castrum», in *Enc. dell'Arte Ant.*, sup II, 1996, pp. 45-47
5. ^ Le Bohec 1992, pp. 13 e 208.
6. ^ Rebuffat, *A propos du "Limes Tripolitanus"*, in «Rev. Arch.», I, 1980, p. 113
7. Le Bohec 1992, p. 208.
8. Tacito, *Historiae*, III, 46, 4; Tacito, *Annales*, I, 16, 2; I, 30, 3.
9. ^ Polibio, VI, 27-34.
10. ^ Polibio, VI, 41.1-2.
11. ^ Polibio, VI, 41.3-4.
12. ^ Polibio, VI, 41.5-7.
13. ^ Polibio, VI, 41.8-12.
14. ^ Polibio, VI, 27.1-3.
15. ^ Polibio, VI, 27.4-7.
16. ^ Polibio, VI, 28.1-3.
17. ^ Polibio, VI, 28.4-5.
18. ^ Polibio, VI, 29.1-2.
19. ^ Polibio, VI, 30.5-6.
20. ^ Polibio, VI, 29.3-5.
21. ^ Polibio, VI, 29.6-7.
22. ^ Polibio, VI, 29.8-9.
23. ^ Polibio, VI, 30.1-3.
24. ^ Polibio, VI, 30.4.
25. ^ Polibio, VI, 31.1-2.
26. ^ Polibio, VI, 31.3.
27. ^ Polibio, VI, 31.4-9.
28. ^ Polibio, VI, 31.10-11.

29. ^ Polibio, VI, 31.12.
30. ^ Polibio, VI, 31.13.
31. ^ Polibio, VI, 31.14.
32. ^ Polibio, VI, 32.4-5.
33. ^ Polibio, VI, 32.6-7.
34. ^ Polibio, VI, 32.8.
35. ^ Polibio, VI, 33.1-4.
36. ^ Polibio, VI, 33.5-7.
37. ^ Polibio, VI, 33.8-9.
38. ^ Polibio, VI, 33.10-12.
39. ^ Polibio, VI, 35.5.
40. ^ Polibio, VI, 34.5-6.
41. ^ Polibio, VI, 34.7-8.
42. ^ Polibio, VI, 34.9-10.
43. ^ Polibio, VI, 34.11-12.
44. ^ Polibio, VI, 35.1-4.
45. ^ Polibio, VI, 35.6-7.
46. ^ Polibio, VI, 35.8-10.
47. ^ Polibio, VI, 35.11-12; 36.5.
48. ^ Polibio, VI, 36.1-4.
49. ^ Polibio, VI, 36.6-9.
50. ^ Polibio, VI, 37.1-4.
51. ^ Polibio, VI, 37.5-6.
52. ^ Polibio, VI, 34.1-2.
53. ^ Polibio, VI, 40.1-3.
54. ^ Polibio, VI, 40.4-7.
55. ^ Virgilio, Eneide, XII, 121.
56. ^ Tito Livio, *Ab Urbe condita libri*, V, 2.
57. ^ Giuseppe Flavio, *La guerra giudaica*, III, 5.2.
58. Giuseppe Flavio, *La guerra giudaica*, III, 5.3.
59. Giuseppe Flavio, *La guerra giudaica*, III, 5.4.
60. ^ J.M. Carrìe, *Eserciti e strategie*, vol.18, in "Storia Einaudi dei Greci e dei Romani", Milano, Einaudi, 2008, pp.104-105.
61. ^ Troviamo numerose iscrizioni di unità militari di *Palmyreni* in Dacia romana prima e durante le guerre marcomanniche: *AE* 1914, 102 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1914,+00102&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1974, 565 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1974,+00565&r_sortierung=Belegstelle)b, *AE* 2006, 1129 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+2006,+01129&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1971, 404 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1971,+00404&r_sortierung=Belegstelle)d, *AE* 1971, 405 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1971,+00405&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1977, 695 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1977,+00695&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 2006, 1175 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+2006,+01175&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1983, 795 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1983,+00795&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1983, 797 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1983,+00797&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1999, 1295 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1999,+01295&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1980, 755 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1980,+00755&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1960, 219 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1960,+00219&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 2003, 1468 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+2003,+01468&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1971, 389 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1971,+00389&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1972, 466 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1972,+00466&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1956, 217 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1956,+00217&r_sortierung=Belegstelle), *CIL* III, 14216 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=CIL+03%2C+14216&r_sortierung=Belegstelle).

62. ^ Troviamo numerose iscrizioni di unità militari di *Gaetuli* in Mesia inferiore prima e durante le guerre marcomanniche: *CIL* XVI, 58 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=CIL+16%2C+00058&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 2003, 1548 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+2003,+01548&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1998, 1148 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1998,+01148&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1999, +01318 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1999,+%2B01318&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 2004, 1256 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+2004,+01256&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 1994, 1528 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+1994,+01528&r_sortierung=Belegstelle), *AE* 2008, 1195 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=AE+2008,+01195&r_sortierung=Belegstelle).
63. ^ Giuseppe Flavio, *Guerra giudaica*, III, 5, 2.
64. P. Connolly, *L'esercito romano*, Milano 1976, p.14.
65. Webster 1998, p. 174.
66. ^ Cascarino 2008, p. 252.
67. Cascarino 2008, p. 253.
68. Cascarino 2008, p. 254.
69. ^ Le Bohec 1992, p. 215.
70. Le Bohec 1992, p. 216.
71. Le Bohec 1992, p. 211.
72. Le Bohec 1992, p. 210.
73. ^ Le Bohec 1992, p. 212.
74. ^ Webster 1998, pp. 193-197.
75. ^ Webster 1998, pp. 197-199.
76. ^ Webster 1998, pp. 200-206.
77. ^ Tacito, *Agricola*, XIV, 3; XVI, 1; XX, 3; XXV, 3.
78. ^ Webster 1998, pp. 213-223.
79. ^ Le Bohec 1992, p. 217.
80. ^ Webster 1998, pp. 223-230.
81. ^ E.N. Luttwak, *La grande strategia dell'Impero romano*, Milano 1981, pp.75-170.
82. G. Cascarino, *L'esercito romano. Armamento e organizzazione*, Vol. III - *Dal III secolo alla fine dell'Impero d'Occidente*, pp. 46-48.
83. ^ Zosimo, *Storia nuova*, II, 34; *Panegyrici latini*, V, 18; Ammiano Marcellino, *Storie*, XXIII, 5.1-2.
84. ^ Yann Le Bohec, *Armi e guerrieri di Roma antica. Da Diocleziano alla caduta dell'impero*, Roma, 2008, p. 41.
85. ^ *VIA PRETORIA – Potenza Bella Scoperta*, su *potenzabellascoperta.it*. URL consultato il 7 gennaio 2020.
86. ^ *CASTRO*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
87. ^ *Fortezze bizantine e crociate*, su *latlantide.it*. URL consultato il 7 ottobre 2019.
88. ^ Federica Siano, *Le Fortificazioni Bizantine. Pratica e Teoria* (PDF), 2013, p. 23.
89. ^ *Glossario ragionato delle opere di fortificazione, a c. di Ester Lorusso: Castrum*, su *mondimedievali.net*. URL consultato il 7 ottobre 2019.

Bibliografia

Fonti primarie

- (LA) Cesare, *Commentarii de bello Gallico*. (testo latino e versione italiana (http://www.progettovidio.it/cesareopere.asp) del Progetto Ovidio oppure qui (http://ebookgratis.biz/Generi-ebook/Classici-latini/De%20bello%20gallico%20Caio%20Giulio%20Cesare.pdf)).
- (LA) Cesare, *Commentarii de bello civili*. (testo latino e versione italiana (http://www.progettovidio.it/cesareopere.asp) del Progetto Ovidio).
- (GRC) Giuseppe Flavio, *Guerra giudaica*. (traduzione inglese).
- (LA) Livio, *Ab Urbe condita libri*. (testo latino e versione inglese (https://en.wikisource.org/wiki/From_the_Founding_of_the_City)).

- (GRC) Polibio, *Storie (Ἱστορίαι)*. (traduzione in inglese qui (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Polybius/home.html) e qui (http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0234%3Abook%3D1%3Achapter%3D1)).
- (LA) Pseudo-Igino, *De Munitionibus Castrorum*. (testo latino (http://www.thelatinlibrary.com/hyginus/hyginus6.shtml)).
- (LA) Tacito, *Annales*. (testo latino, traduzione italiana (http://www.progettovidio.it/tacitoopere.asp) del Progetto Ovidio e traduzione inglese (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Tacitus/home.html?tw_p=twt)).
- (LA) Tacito, *Historiae*. (testo latino; traduzione italiana (https://it.wikisource.org/wiki/Storie_(Tacito)); traduzione inglese qui e qui (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Tacitus/home.html)).
- (LA) Vegezio, *Epitoma rei militaris*. (testo latino e traduzione francese).

Storiografia moderna

- D.B. Campbell, *Roman legionary fortresses 27 BC - AD 378*, Oxford, 2006, ISBN 978-1-84176-895-3.
- (EN) D.B. Campbell, *Roman auxiliary forts 27 BC - AD 378*, N.Y. e Oxford, 2009.
- Giuseppe Cascarino, *L'esercito romano. Armamento e organizzazione, Vol. I - Dalle origini alla fine della repubblica*, Rimini, 2007.
- Giuseppe Cascarino, *L'esercito romano. Armamento e organizzazione, Vol. II - Da Augusto ai Severi*, Rimini, 2008, ISBN 978-88-8474-173-8.
- Giuseppe Cascarino, *Castra. Campi e fortezze dell'esercito romano*, Rimini, 2010, ISBN 978-88-8474-249-0.
- Peter Connolly, *L'esercito romano*, Milano, 1976.
- (EN) Peter Connolly, *Greece and Rome at war*, Londra, 1998, ISBN 1-85367-303-X.
- Adrian Goldsworthy, *Storia completa dell'esercito romano*, Modena, Logos, 2007, ISBN 978-88-7940-306-1.
- Yann Le Bohec, *L'esercito romano da Augusto alla fine del III secolo*, Roma, 1992, VII ristampa 2008.
- Edward Luttwak, *La grande strategia dell'Impero romano*, Milano, 1981.
- Valerie A. Maxfield, *L'Europa continentale*, in John Wacher (a cura di), *Il mondo di Roma imperiale: la formazione*, Bari, 1989, pp. 157-218, ISBN 978-88-420-3418-6.
- H.M.D. Parker, *The Roman Legions*, Cambridge, 1958.
- (EN) G. Webster, *The roman imperial army of the first and second century A.D.*, Oklahoma, 1998.

Limes Congress:

- *1st International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di E.Birley, Durham 1952;
- *2nd International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di E.Swoboda, Graz-Colonia 1956;
- *3rd International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di R.Laur-Belart, Basilea 1959;
- *4th International Congress of Roman Frontier Studies*, Durham 1959;
- *5th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di Grga Novak, Zagabria 1964;
- *6th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di H.Schönberger, Colonia-Graz 1967;
- *7th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di S.Appelbaum, Tel Aviv 1971;
- *8th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di E.Birley, B.Dobson e M.Jarrett, Cardiff 1974;
- *9th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di D.M.Pippidi, Bucarest 1974;
- *10th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di D.Haupt e H.G.Horn, Colonia 1974;
- *11th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di J.Fitz, Budapest 1977;

- *12th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di W.S.Hanson e L.J.F.Keppie, Oxford 1980;
- *13th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di C.Unz, Stoccarda 1986;
- H.Vetters e M.Kandler (a cura di), *Roman Frontier Studies: Proceedings of the XIVth International Congress of Roman Frontier Studies*, Vienna, 1990.
- V.A.Maxfield e M.J.Dobson (a cura di), *Roman Frontier Studies: Proceedings of the XVth International Congress of Roman Frontier Studies*, Exeter, 1991, ISBN 978-0-85989-710-5.
- W. Groenman-Van Waaterringe, B. L. Van Beek, Willem J. H. Willems e S.L.Wynia (a cura di), *Roman Frontier Studies: Proceedings of the XVIth International Congress of Roman Frontier Studies*, Exeter, 1997, ISBN 978-1-900188-47-0.
- *17th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di N.Gudea, Zălau 1999;
- Philip Freeman, Julian Bennett, Zbigniew T. Fiema e Birgitta Hoffmann (a cura di), *Roman Frontier Studies: Proceedings of the XVIIIth International Congress of Roman Frontier Studies*, Oxford, 2002, ISBN 978-1-84171-465-3.
- *19th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di Z.Visy, Pécs 2003;
- *20th International Congress of Roman Frontier Studies*, a cura di Ángel Morillo Cerdán, León 2006;

Voci correlate

- Esercito romano
- Castra di Roma antica
- Castello dei Curtensi

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **castrum (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_castra?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Sperimentazione sulla ricostruzione di un campo militare romano, con note, dettagli e riferimenti bibliografici*, su *romanhideout.com*.

Controllo di autorità	LCCN (EN) sh85050981 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85050981) · GND (DE) 4136071-0 (https://d-nb.info/gnd/4136071-0) · J9U (EN, HE) 987007548255705171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007548255705171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Castra&oldid=133681242"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 26 mag 2023 alle 11:49.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Castra di Roma antica

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

I **castra di Roma antica** rappresentano l'insieme degli accampamenti (o caserme) che ospitavano i vari corpi militari dislocati nella città di Roma.

Indice

- ***Castra Praetoria***
- ***Castra urbana***
- ***Castra equitum singularium***
- ***Castra misenatium***
- ***Castra peregrina***
- **Castra di Amba Aradam-Ipponio**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Collegamenti esterni**

Castra di Roma antica

Angolo nord-ovest del muro di ronda dei *Castra Praetoria*

Periodo di attività	*castra* da Tiberio al IV secolo
Località moderna	Roma
Unità presenti	guardia pretoriana, *urbaniciani*, *equites singulares*, *classiarii* della *Classis Misenensis*, *speculatores* e *frumentarii*.
Dimensioni castrum	varie
Provincia romana	Roma antica

Castra Praetoria

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Castra Praetoria***.

I pretoriani costituivano il principale corpo della guardia imperiale. Costituiti sotto Augusto tra il 29 e il 20 a.C., ebbero grande influenza nella storia dell'impero, fino allo scioglimento sotto Costantino.

La caserma venne costruita tra il 20 e il 23 d.C. da Tiberio per consiglio del potente comandante (*Praefectus Praetorio*, letteralmente 'Prefetto al Pretorio', dato che il verbo latino *praeficio* regge il caso dativo) Seiano, per radunarvi le nove coorti esistenti.

I *castra* avevano un perimetro quadrangolare, con angoli arrotondati e il lato meridionale obliquo. Se ne conservano tuttora tre lati e tracce del quarto lato occidentale. Il recinto dei *castra* venne inglobato nelle mura cittadine costruite dall'imperatore Aureliano nella seconda metà del III secolo. I *Castra Praetoria* hanno dato il nome al quartiere di Castro Pretorio.

Castra urbana

Tre coorti urbane permanenti, istituite da Augusto e riorganizzate da Tiberio, costituivano il corpo incaricato di mantenere l'ordine pubblico in città ed erano al comando del 'Prefetto all'Urbe' (anche in questo caso il termine *Praefectus* regge il dativo *urbi*, quindi l'espressione si traduce letteralmente con 'Prefetto alla città').

Inizialmente furono forse anch'essi ospitati nei *Castra praetoria*, in quanto nelle emergenze venivano utilizzati come truppe ausiliarie delle coorti pretorie per la difesa dell'Imperatore. Successivamente, almeno a partire dall'epoca dell'Imperatore Settimio Severo, ebbero una propria caserma. Dalle fonti sappiamo che questa si trovava nella VII regione augustea (*Via Lata*).

Castra equitum singularium

Il corpo degli *Equites singulares* apparteneva alla guardia degli imperatori ed era composto da elementi di origini barbarica; fu probabilmente istituito dall'imperatore Traiano e soppresso da Costantino.

Il corpo disponeva di due caserme. I resti di quella più antica (*castra priora equitum singularium*) furono rinvenuti nel 1885-1889 sul Celio (via Tasso), insieme a numerose iscrizioni di dedica a diverse divinità che dovevano essere ospitate nel santuario della caserma.

La seconda caserma (*Castra Nova equitum singularium*) venne costruita sotto l'imperatore Settimio Severo tra il 193 e il 197 (come provano le iscrizioni di dedica rinvenute) in una zona precedentemente occupata da case private (*domus Lateranorum*) presso il Laterano. Quando il corpo fu disciolto da Costantino, i *castra nova* vennero rasi al suolo e al loro posto fu edificata la basilica dedicata al Salvatore (più tardi Basilica di San Giovanni in Laterano). Sotto la chiesa furono rinvenuti a più riprese i resti delle costruzioni severiane.

Il corpo disponeva anche di un sepolcreto sulla via Labicana (nella località detta *ad Duas Lauros*), dalla quale provengono numerose iscrizioni che menzionano le due caserme. Molte delle epigrafi sepolcrali di questo sepolcreto furono poi riutilizzate come materiale da costruzione per la basilica circiforme dei Santi Marcellino e Pietro.

Castra misenatium

Uno speciale distaccamento dei *classiarii* (militari di marina) della *Classis Misenensis* (flotta della marina militare romana di stanza a *Misenum*) era impiegato per la manovra del *velarium*, che proteggeva gli spettatori del Colosseo dal sole o dalla pioggia, e probabilmente anche per le naumachie.

Il distaccamento era ospitato in una caserma vicino all'anfiteatro, che si trovava probabilmente presso le terme di Traiano, sulle pendici dell'Oppio, dove venne rinvenuta un'iscrizione relativa ad un ampliamento della caserma nel III secolo.

Castra peregrina

Erano la sede dei servizi segreti dell'Impero, costituiti dai milites peregrini come i *frumentarii* e gli *speculatores*. I militari delle legioni, che operavano nelle province ed ottenevano particolari meriti sul campo, potevano infatti essere distaccati nella capitale per funzioni particolari (come accadeva per i *frumentarii* e gli *speculatores*).

Gli *speculatores* ("esploratori" o meglio "addetti allo spionaggio") erano di fatto deputati alla raccolta di informazioni in tutte le province dell'impero ed alla sicurezza dello Stato; i *frumentarii* ("corrieri" o, meglio, "polizia segreta" addetta alla sicurezza interna), erano coloro i quali - a Roma e in Italia romana -

"scrutavano nei segreti di tutti", ossia erano addetti al controllo interno e quindi alla sicurezza delle istituzioni quali il Senato e l'Imperatore. Erano comandati dal *princeps peregrinorum*, deputato alla sicurezza globale dello Stato, che, nelle sue funzioni, riferiva direttamente all'Imperatore.

Disponevano di una caserma autonoma - scevra anche dal controllo delle coorti urbane e della guardia pretoriana - collocata nel Celio, i cui resti sono stati rinvenuti presso la Basilica di Santo Stefano Rotondo e negli scavi al di sotto della chiesa. All'interno vi si trovava un tempio dedicato a *Iuppiter Redux* ("Giove Reduce"); vi erano praticati anche altri culti e vi fu ospitato anche un mitreo. Le strutture presentano varie fasi e rifacimenti tra il II e il IV secolo. Alcuni studiosi ritengono che questo accampamento sia stato costruito a partire da Augusto, al tempo della divisione della città di Roma in 14 *regiones*[1].

Castra di Amba Aradam-Ipponio

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Castra di Amba Aradam-Ipponio***.

Note

1. ^ Giada Fatucci, *Regione II. Caelimontium*, in «Atlante di Roma antica», a cura di Andrea Carandini, vol.I, Mondadori Electa, Milano 2012, pp. 342-358.

Bibliografia

- Eva Margareta Steinby (a cura di), *Lexicon topographicum urbis Romae*, voci *Castra*, vol. I, Roma 1993.
- Paolo Liverani (a cura di), *Laterano 1. Scavi sotto la Basilica di S.Giovanni*, *Monumenta Sanctae Sedis*, 1, Città del Vaticano 1998 (sui *Castra nova equitum singularium*).
- K. Baillie Reynolds, *The Journal of Roman Studies*, *The castra peregrinorum*, 1923.

Voci correlate

- Castrum
- Castelli romani di Milano

Collegamenti esterni

- (**EN**) I *castra praetoria* nel testo di S.B.Platner e T.Ashby, (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Gazetteer/Places/Europe/Italy/Lazio/Roma/Rome/_Texts/PLATOP*/Castra_Praetoria.html) *Topographical Dictionary of Ancient Rome*, London 1929, sul sito Lacus Curtius]
- Scheda sui *Castra praetoria* (https://web.archive.org/web/20060512065330/http://www.museimilitari.it/Articolo.asp?Articolo=CastraPraetoria) sul sito MuseiMilitari
- (**EN**) Immagine dei *Castra praetoria* nel plastico di Roma antica presso il Museo della Civiltà Romana (https://www.rhul.ac.uk/Educational-Development/Centre/international_scolar/ISP_content/Introduction_to_The_Roman_Army_Topic_7/3_1.htm) Archiviato (https://web.archive.org/web/20080801180411/http://www.rhul.ac.uk/Educational-Development/Centre/international_scolar/ISP_content/Introduction_to_The_Roman_Army_Topic_7/3_1.htm) il 1º agosto 2008 in Internet Archive. sul sito della Royal Holloway University di Londra.
- *Notizie sul corpo degli equites singulares e sul loro sepolcreto*, su *liceokant.mondodigitale.org*. URL consultato il 12 aprile 2008 (archiviato dall'url originale il 6 febbraio 2009).

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Castra_di_Roma_antica&oldid=133219216"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 27 apr 2023 alle 23:57.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Tempio romano

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

> **Questa voce o sezione sull'argomento architetture religiose non cita le fonti necessarie o quelle presenti sono insufficienti**.

Tra le varie strutture di culto tipiche della religione romana, come altari e sacelli, il più importante edificio sacro della Roma antica è il tempio.

Il vocabolo deriva dal termine latino *templum*, che tuttavia non indica l'edificio, ma un luogo consacrato, orientato secondo i punti cardinali, secondo il rito dell'*inauguratio* e che corrisponde allo spazio sacro del cielo.

Per indicare l'edificio sacro veniva utilizzato il termine *aedes*, la dimora del dio.

Il Pantheon

Indice

- Caratteristiche
- Tipologia
- Costruzione
- Funzioni
- Voci correlate
- Altri progetti
- Collegamenti esterni

Caratteristiche

L'architettura romana sacra insieme con quelle greca ed etrusca si influenzano vicendevolmente anche se ognuna ha dei caratteri peculiari.

La più marcata differenza del tempio romano rispetto al tempio greco è la sua sopraelevazione su un alto podio, accessibile da una scalinata spesso frontale. Inoltre si tende a dare maggiore importanza alla facciata, mentre il retro è spesso addossato a un muro di recinzione e privo dunque del colonnato.

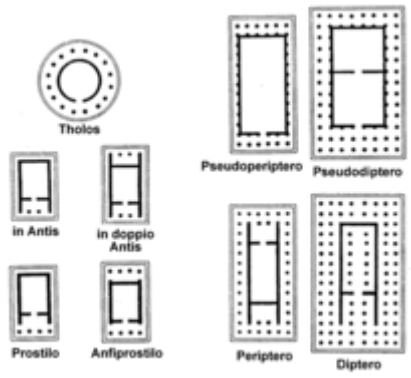
Gli ordini architettonici maggiormente utilizzati furono quello corinzio, lo ionico, il tuscanico ed il composito.

I materiali usati nell'edilizia templare romana furono il tufo, il legno e i mattoni crudi in età arcaica. Dall'età repubblicana fu adottata l'opera quadrata in tufo e travertino, mentre in epoca imperiale fu utilizzato anche il marmo.

Tipologia

I vari tipi di templi possono essere:

- Etrusco-italico: tipo utilizzato nel VI e V secolo a.C., come nel caso del Tempio di Giove Ottimo Massimo
- Prostilo: con colonnato frontale; tra i tanti esempi presenti a Roma il tempio di Antonino e Faustina nel Foro Romano e quello della Magna Mater sul Palatino
- Periptero: con colonne su tutti i lati, come nel caso del Tempio dei Castori nel Foro, diffuso in età ellenistica
- Periptero senza colonnato posteriore (*sine postico*): utilizzato soprattutto in età repubblicana, come il Tempio di Venere Genitrice nel Foro di Cesare
- Pseudoperiptero: variante del prostilo con semicolonne sui lati lunghi, come nel Tempio di Portuno ed in quello di Saturno
- A *tholos*: di pianta circolare, adottato dal II secolo a.C.; un esempio ne è il Tempio di Ercole.



Tipologia dei templi

Costruzione

La realizzazione del tempio era scandita da cinque fasi:

Tempio romano dedicato a Bacco situato a Baalbek, Libano.

1. *votum*, promessa della costruzione del tempio ad un dio, generalmente per supplica o ringraziamento in occasione di battaglie, lotte interne o calamità naturali;
2. *locatio*, la scelta del luogo della costruzione del tempio;
3. *inauguratio*, prima della costruzione il luogo prescelto veniva delimitato e sacralizzato dagli Auguri;
4. *consecratio*, terminata la costruzione, i Pontefici consacravano il tempio alla divinità;
5. *dedicatio*, la dedica ufficiale al dio, che in quel giorno (*dies natalis*) veniva celebrato con cerimonie annuali.

Funzioni

Dal punto di vista sacrale il tempio era la dimora del dio, il luogo sacro deputato alle cerimonie ed alle preghiere e nel quale venivano conservati gli oggetti votivi offerti dai fedeli.

La principale caratteristica della religione romana, che era inscindibilmente legata alla sfera pubblica, trova conferma nell'utilizzo dei templi come luoghi nei quali si svolgevano attività anche non religiose, come le sedute del Senato.

Tipici esempi sono il tempio di Giove sul Campidoglio, davanti al quale si fermavano i cortei trionfali, ed il tempio di Saturno, dove era conservato l'erario e sul cui podio erano affissi i documenti pubblici.

Voci correlate

- Ordine architettonico
- Religione romana
- Lex regia

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **tempio romano (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_temples?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- (IT, DE, FR) *Tempio romano*, su *hls-dhs-dss.ch*, Dizionario storico della Svizzera.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 59147 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=59147) · LCCN (EN) sh85133769 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85133769) · BNF (FR) cb12039870m (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12039870m) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb12039870m) · J9U (EN, HE) 987007529670505171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007529670505171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Tempio_romano&oldid=133470438"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 12 mag 2023 alle 11:53.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Casa romana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Casa romana (disambigua)**.*

> «Vista l'importanza della città e l'estrema densità della popolazione, è necessario che si moltiplichino in numero incalcolabile gli alloggi. Poiché gli alloggi al solo piano terra non possono accogliere tale massa di popolazione nella città, siamo stati costretti, considerando questa situazione, a ricorrere a costruzioni in altezza.»
>
> (Vitruvio, *De architectura*, II, 8, 17)

La **casa romana**, dovendo tener conto nella sua struttura architettonica del poco spazio a disposizione per la sua edificazione, contrariamente a quello che si pensa, era molto simile a quella dei nostri giorni.

Indice

- **L'aumento della popolazione e lo spazio edificabile**
- **L'*insula***
- **L'*insula* nell'età dell'Impero**
  - L'*insula Felicles*
  - Le *insulae* di lusso
  - Le *tabernae*
  - I crolli e gli incendi
- **Il mobilio della casa**
- **Illuminazione e riscaldamento**
- **Gli impianti idraulici**
- **Il sistema fognario**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Voci correlate**
- **Altri progetti**

Ricostruzione ipotetica dell'interno di una *domus* romana.

L'aumento della popolazione e lo spazio edificabile

Nell'ipotesi che la Roma imperiale si estendesse per una superficie di circa 2.000 ettari, questa era largamente insufficiente per le abitazioni di una popolazione calcolata di quasi 1.200.000 abitanti. Esistevano una serie di edifici pubblici, santuari, basiliche, magazzini il cui uso abitativo era riservato a un esiguo numero di persone: custodi, magazzinieri, scribi ecc. Bisogna tener conto poi, nel restringimento

dello spazio da utilizzare per le abitazioni, di quello occupato dal corso del Tevere, dai parchi e giardini che situati sulle pendici dell'Esquilino e del Pincio, dal quartiere Palatino, riservato esclusivamente all'imperatore e infine dal largo terreno del Campo Marzio i cui templi, palestre, tombe, portici occupavano 200 ettari dai quali però le abitazioni erano escluse per il rispetto dovuto agli dei.

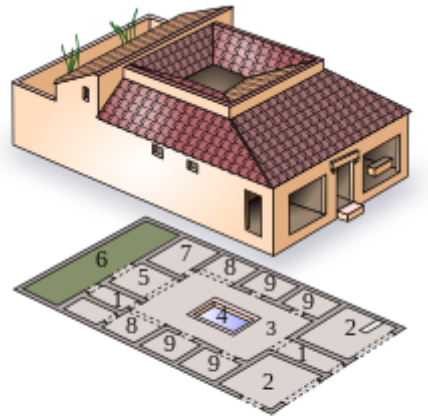
Se si tiene conto dell'insufficiente sviluppo tecnico dei trasporti si può sostenere che i Romani fossero condannati ad abitare in limiti territoriali angusti, quali erano quelli fissati da Augusto e dai suoi successori. I Romani incapaci di adeguare il territorio abitativo all'aumento della popolazione, a meno di non frantumare l'unità della vita dell'Urbe, dovettero cercare come rimedio all'esiguità del territorio e alla strettezza delle strade cittadine lo sviluppo in altezza delle loro case.

Solo dopo gli studi pubblicati ai primi del Novecento sugli scavi archeologici di Ostia e sui resti trovati sotto la scala dell'Ara Coeli, su quelli vicini al Palatino in via dei Cerchi, hanno consentito di avere la reale concezione della struttura della casa romana fino ad allora confusa con le case trovate negli scavi di Pompei ed Ercolano dove prevaleva la classica *domus* dei ricchi che era molto diversa dalle *insulae* che costituivano la maggioranza in Roma: tra queste ultime e le *domus* c'è la stessa differenza che oggi potremmo vedere tra un palazzo e un villino in una località di villeggiatura.

L'*insula*

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Insula*** *e* ***Domus****.*

La casa romana poteva essere di due tipi: la domus e l'insula. La struttura architettonica della domus, un'abitazione signorile privata urbana che si distingueva dalla *villa suburbana*, che invece era un'abitazione privata situata al di fuori delle mura della città, e dalla *villa rustica*, situata in campagna e dotata di ambienti appositi per i lavori agricoli, prevede che sia costituita da mura senza alcuna finestra verso l'esterno e totalmente aperta invece verso l'interno; al contrario le case popolari hanno aperture verso l'esterno e quando l'insula è costituita da una serie di edifici disposti a quadrilatero, si rivolge verso un cortile centrale: inoltre ha porte, finestre e scale sia verso l'esterno sia verso l'interno.



Pianta e assonometria di una tipica *domus* romana.
1. *fauces* (ingresso)
2. *tabernae* (botteghe artigiane)
3. *atrium* (atrio)
4. *impluvium* (cisterna per l'acqua)
5. *tablinum* (studio)
6. *hortus* (orto/giardino)
7. *oecus tricliniare* (sala da pranzo)
8. *alae* (ambienti laterali)
9. *cubiculum* (camera)

La domus si compone di ambienti standard, prestabiliti con stanze che si susseguono in un ordine fisso: *fauces*, *atrium*, *alae*, *triclinium*, *tablinum*, peristilio.

L'insula è costituita invece dai *cenacula*, quelli che oggi chiameremo appartamenti, composti da ambienti che non hanno una funzione d'uso prestabilita e che sono posti sullo stesso piano lungo una verticale secondo una sovrapposizione rigorosa.

La domus che riprende i canoni della architettura ellenistica si dispone in senso orizzontale mentre l'insula, apparsa verso il IV secolo a.C. si sviluppa in verticale per rispondere alle esigenze di una popolazione sempre più numerosa raggiungendo un'altezza che meravigliò gli antichi e noi moderni soprattutto per la sua somiglianza con le nostre abitazioni urbane.

Ma già dal III secolo a.C. ci si era abituati a vedere insulae di tre piani (*tabulata*, *contabulationes*, *contignationes*) tanto che Tito Livio,[1] narrando dei prodigi che nell'inverno del 218-17 a.C. avevano preceduto l'offensiva di Annibale, racconta di un toro sfuggito al suo padrone nel Forum Boarium che,

infilando un portone, era salito sino al terzo piano e si era lanciato nel vuoto terrorizzando i passanti.

L'altezza di queste insulae era già superata in età repubblicana e Cicerone[2] scrive che Roma con le sue case appare come sospesa nell'aria («Romam cenaculis sublatam atque suspensam»).

L'*insula* nell'età dell'Impero

Come scrive Vitruvio «la maestà dell'Urbe, l'accrescimento considerevole della sua popolazione portarono di necessità un'estensione straordinaria delle sue abitazioni, e la situazione stessa spinse a cercare un rimedio nell'altezza degli edifici».[3] Lo stesso Augusto spaventato per l'incolumità dei cittadini e dai crolli ripetuti di tali case emanò un regolamento che vietava ai privati di innalzare costruzioni che superassero i 70 piedi (poco più di 20 metri)[4]. L'avidità dei costruttori approfittò dei limiti imposti dalla regolamentazione augustea per sfruttare al massimo lo spazio costruendo in altezza anche là dove non era necessario come osservava meravigliato Strabone che al grande porto di Tiro nel Libano le case erano quasi più alte di quelle dell'Urbe.[5] Così Giovenale irride a questa smania di altezza di case che si reggono su pali sottili e lunghi come flauti[6] e il retore del II secolo, Publio Elio Aristide osserva che se si disponessero in orizzontale le case romane si arriverebbe sino alle rive del Mare Adriatico.[7]

Veduta esterna

Insula romana dell'Ara Coeli piani inferiori

Ambienti interni del 2º piano

Corridoio sulla facciata esterna

L'*insula Felicles*

Inutilmente Traiano aveva reso più restrittivo il regolamento di Augusto abbassando il limite dell'altezza delle insulae a 60 piedi (circa 18 metri e mezzo) poiché le necessità abitative costringevano a superare questi limiti. Ma anche la speculazione edilizia aveva la sua parte se nel IV secolo, tra il Pantheon e la Colonna Aurelia era stato innalzato un mostruoso edificio, meta di stupiti visitatori per ammirarne l'altezza raggiunta: si trattava dell'edificio di Felicula, l'*insula Felicles* costruita duecento anni prima sotto Settimio Severo (193-211). La fama di questo straordinario edificio era giunta sino in Africa dove Tertulliano, predicando contro gli eretici valentiniani diceva che questi nel tentativo di avvicinare la creazione sino a Dio creatore avevano trasformato «l'universo in una specie di grande palazzo mobiliato» con Dio sotto i tetti (*ad summas tegulas*) con tanti piani quanti ne aveva a Roma l'*insula Felicles*.[8]

Certo l'esempio di questo grattacielo rimane unico nella Roma imperiale ma era molto frequente che venissero costruiti edifici di cinque, sei piani. Giovenale ci racconta di considerarsi fortunato perché per tornare nel proprio alloggio a Via del Pero sul Quirinale, si doveva arrampicare sino al terzo piano ma per altri non era così. Il poeta satirico in occasione di uno dei frequenti incendi che colpivano le zone popolari della città immagina di rivolgersi a un abitante di un'insula che sta andando a fuoco e che abita molto più in

alto del terzo piano: «Già il terzo piano brucia e tu non sai nulla. Dal pianterreno in su c'è lo scompiglio, ma chi arrostirà per ultimo è quel miserabile che è protetto dalla pioggia solo dalle tegole, dove le colombe in amore vengono a deporre le loro uova».[9]

Le *insulae* di lusso

D'altra parte le insulae non erano tutte destinate ai ceti meno facoltosi. Vi erano infatti le insulae che al piano terra avevano un solo appartamento dalle caratteristiche molto simili a una casa signorile, *domus* infatti veniva chiamato, mentre ai piani superiori erano i *cenacula* destinate a inquilini più poveri; molto più diffuse erano poi le *insulae* che al pianterreno avevano una serie di botteghe o magazzini, le *tabernae* di cui sono rimaste le ossature a Ostia. Pochi erano quelli che potevano permettersi una *domus* al pianterreno: al tempo di Cesare, Celio pagava un affitto annuo di 30000 sesterzi. Ci si può fare un'idea dell'esosità degli affitti del tempo se si pensa che un moggio di grano costava tra i 3 e i 4 sesterzi e che le *largitiones* prevedevano in 5 moggi la quantità necessaria a una famiglia media per sostenersi per un mese e che il salario di un manovale era, ai tempi di Cicerone, di 5 sesterzi al giorno mentre quello di un professore di retorica di una scuola pubblica, ai tempi di Antonino Pio, ad Atene oscillava dai 24.000 ai 60.000 sesterzi all'anno che era la stessa cifra iniziale, che poteva però arrivare sino a 200000 sesterzi annui, di un membro del *consilium* d'Augusto.[10]

Le *tabernae*

Le *tabernae* si aprivano lungo la strada occupandone quasi tutta la lunghezza e avevano una porta centinata i cui battenti venivano abbassati e chiusi accuratamente con chiavistelli ogni sera. A chi le osservava dall'esterno apparivano come dei comuni magazzini o come la bottega di un artigiano o di un mercante, ma entrando si poteva notare in fondo una scala in muratura di tre, quattro gradini che si univa a una scala di legno che portava a un soppalco che prendeva luce da una finestra oblunga collocata sopra l'ingresso della taberna: questa era la casa del bottegaio le cui condizioni economiche spesso erano inferiori a quelle degli stessi inquilini delle cenacula degli ultimi piani, dovendo adattarsi a vivere in un unico ambiente dove si cucinava, si dormiva, si lavorava. L'espressione latina giuridica *percludere inquilinum*, bloccare un locatario, sembra derivasse dal modo con cui il proprietario costringesse gli abitanti delle tabernae, debitori dell'affitto, a pagarlo, togliendo la scala di legno che portava alla loro stanzuccia.

I crolli e gli incendi

Se le insulae per molti aspetti erano simili ai nostri *palazzoni* moderni in effetti erano però esteticamente più apprezzabili: le pareti erano ornati con combinazioni di legno e stucco, gli ambienti avevano grandi finestre e porte, le file delle tabernae erano coperte da un portico, e là dove la larghezza della strada lo permetteva, vi erano anche delle logge (*pergulae*) poggianti su i portici o balconi (*maeniana*) in legno o in mattoni. Spesso piante rampicanti avvolgevano le balaustre dei balconi su cui si potevano vedere anche vasi di fiori, quasi dei piccoli giardini come racconta Plinio il Vecchio[11] A questo gradevole aspetto esteriore, non corrispondeva un'altrettanta solidità delle insulae che non avevano una base proporzionale alla loro altezza e che inoltre venivano edificate da costruttori disonesti che economizzavano sullo spessore dei muri e dei pavimenti e sulla qualità dei materiali. Ci racconta Giovenale:

«Chi teme o mai temé che gli crollasse
la casa nella gelida Preneste
o tra i selvosi gioghi di Bolsena [...]?
Ma noi in un'urbe viviam che quasi tutta
si sostiene su esili puntelli;

questo rimedio gli amministratori
alle mura cadenti oppongono solo,
e poi, quando tappato hanno alle vecchie
crepe gli squarci, voglian che si dorma
placidi sotto gli imminenti crolli.»

(GIOVENALE, III, 190 sgg.)

Ai frequenti crolli si univano gli incendi che si propagavano celermente sia per la quantità di legno che veniva usata per alleggerire le strutture e di travi per sostenere i pavimenti sia per l'angustia dei vicoli.

Il plutocrate Crasso di questi eventi ne aveva fatto oggetto di speculazione edilizia: avuta notizia di questi disastri si presentava sui luoghi e, dopo aver consolato l'afflitto proprietario dell'edificio crollato o andato in fumo, gli offriva di acquistare il suolo su cui sorgeva naturalmente a un prezzo molto più basso del valore reale; con una sua squadra di muratori appositamente addestrati ricostruiva in tempi brevi un'altra insula da cui ricavare enormi profitti.

Sebbene fin dai tempi di Augusto, Roma disponesse di un corpo di pompieri e di vigili, così frequenti erano gli incendi che, come dice Ulpiano, nella Roma imperiale non passasse giorno senza parecchi incendi (*plurimis uno die incendiis exortis*)[12].

Quando si verificavano questi sciagurati eventi, i poveri erano in un certo senso favoriti rispetto ai ricchi delle domus: quelli infatti si mettevano più rapidamente in salvo non avendo oggetti preziosi o mobili, quasi assenti nei loro alloggi, da mettere in salvo. Non che i ricchi avessero una gran quantità di mobilia da preservare dal fuoco, ma piuttosto oggetti d'arte preziosi per la loro manifattura, quelli che noi chiameremo soprammobili.

Il mobilio della casa

Per i Romani la maggior parte del mobilio consisteva nei letti. Mentre il povero aveva per letto un giaciglio di mattoni accostato al muro, il ricco disponeva di una serie di letti su i quali non solo si dormiva, ma si mangiava, si scriveva, si riceveva.

I più diffusi erano dei lettini a una piazza (*lectuli*); vi erano poi quelli a due piazze per gli sposi (*lectus genialis*), a tre piazze per la sala da pranzo (*triclinia*), arrivando fino a sei piazze per i più facoltosi che volevano stupire i propri ospiti. I letti potevano essere in bronzo, più spesso in legno lavorato o in legni pregiati esotici che lucidati emanavano tanti colori come le piume di un pavone (*lecti pavonini*).

Molto diversi dai nostri tavoli a quattro gambe erano quelli romani (*mensae*) spesso costituiti da ripiani di marmo poggianti su un piede su i quali venivano esposti per essere ammirati gli oggetti più preziosi (*cartibula*), o da tavolini tondi in legno o bronzo con tre o quattro gambe mobili. Non mancavano tavoli semicircolari contro le pareti o tavoli pieghevoli.

Molto più rare erano le sedie, di cui i romani non sentivano la necessità, poiché usavano prevalentemente i letti. Vi era una particolare sedia, una specie di seggiolone (*thronus*) ma era destinato agli dei. La sedia con la spalliera più o meno inclinata (*cathedra*) era usata dalle grandi dame romane che Giovenale accusa di mollezza. I resti di questa particolare sedia sono stati ritrovati nella sala di ricevimento del palazzo di Augusto e nello studio di Plinio il Giovane dove egli riceveva i suoi amici. Successivamente divenne la sedia del maestro nella *schola* e del prete cristiano. Le sedie erano sprovviste di imbottitura ma si ovviava con i cuscini presenti un po' ovunque anche sui letti. I romani sedevano di solito su dei banchi (*scamna*) o preferivano usare degli sgabelli senza spalliera e braccioli (*subsellia*) che portavano con sé.

Era presente anche un armadio che veniva perlopiù utilizzato per riporre oggetti di fattura pregevole. I panni venivano conservati nelle *arcae vestiariae* ovvero cassapanche di legno. Tappeti, coperte, arazzi, stuoie, trapunte completavano l'arredamento della casa romana stesi sul letto o sulle *sellae*, dove brillava il vasellame in argento dei ricchi, spesso istoriato d'oro dai maestri cesellatori e incastonato di pietre preziose, ben diverso quello dei poveri in semplice argilla. Le tende abbondavano con diverse finalità di impiego per proteggersi dal freddo, dal vento, dalla polvere, dal caldo, da occhi indiscreti. Non mancava poi un forziere, ben in vista per essere ammirato, ma sorvegliato da uno schiavo *atriensis*.[13]

Illuminazione e riscaldamento

L'illuminazione della casa romana lasciava molto a desiderare, non perché non vi fossero finestre per illuminare e ventilare gli ambienti, ma perché spesso le finestre delle case romane erano sprovviste del *lapis specularis*, una sottile lastra di vetro o di mica, di cui non sono stati ritrovati frammenti neppure nelle domus signorili di Ostia.[14] Il *lapis specularis* veniva usato per chiudere una serra, o una sala da bagno o una portantina, ma per le finestre delle case signorili si utilizzavano tele o pelli che lasciavano passare il vento e la pioggia oppure battenti in legno che riparavano meglio dal freddo o dal calore ma che non lasciavano passare la luce. Plinio il Giovane racconta come per ripararsi dal freddo era costretto a vivere allo scuro tanto che neppure si vedeva il bagliore dei lampi.[15]

Molto precaria era la condizione delle insulae per quanto riguarda il riscaldamento, essendo impossibile accendere un fuoco come facevano i contadini nelle loro capanne con un'apertura in alto per far uscire il fumo e le scintille, né esisteva nell'*insula*, come si è per molto tempo creduto, un riscaldamento centralizzato.

Scavi delle terme di Juliomagus con le vestigia dell'Ipocaustum (riscaldamento da pavimento)

Gli impianti di riscaldamento romani erano costituiti dagli *ipocausti*, uno o due fornelli alimentati secondo l'intensità o la durata della fiamma da legna, carbone vegetale o fascine e da un canale attraverso il quale passava il calore assieme alla fuliggine e al fumo che arrivavano nell'ipocausto adiacente, formato da piccole pile di mattoni (*suspensurae*) attraverso il quale circolava il calore che scaldava il pavimento delle stanze sospese sopra lo stesso ipocausto.[16]

Le *suspensurae* non ricoprivano mai l'intera superficie degli *ipocausti* (*hypocausta*) per cui per scaldare il pavimento di una stanza occorrevano più ipocausi. Era quindi impossibile che questo sistema di riscaldamento potesse essere applicato in modo centralizzato a edifici a diversi piani mentre poteva essere utilizzato per riscaldare un vano unico e isolato come si vede nelle stanze da bagno delle ville pompeiane o nel *calidarium* delle terme.

Né esistevano camini nell'*insula*. A Pompei solo in due casi in negozi di fornai sono state trovate qualcosa di simile alle nostre canne fumarie: una però era troncata e un'altra arrivava non al tetto ma a una stufa di un vano superiore.

La mancanza di un sistema efficace di riscaldamento costringeva per riscaldarsi a usare bracieri portatili o montati su ruote con il pericolo costante di asfissia per i gas di monossido di carbonio.[17]

Gli impianti idraulici

Come è sbagliato pensare che l'insula godesse di un impianto di riscaldamento centrale così è falso credere che nelle case dei romani vi fosse la comodità di avere a propria disposizione l'acqua corrente.

Non bisogna dimenticare infatti che la fornitura dell'acqua a spese dello stato era stata concepita fin dall'inizio come un servizio pubblico, *ad usum populi*, a vantaggio della collettività e non dell'interesse privato.

Quattordici acquedotti che portavano all'Urbe un miliardo di litri d'acqua al giorno, 247 vasche di decantazione (*castella*), le numerose fontane ornamentali, le grosse canalizzazioni delle case private hanno fatto pensare che nelle case romane vi fosse una distribuzione di acqua corrente. Ma non era così: anzitutto solo con il principato di Traiano l'acqua (*aqua Traiana*) di sorgente fu portata sulla riva destra del Tevere dove la gente sino ad allora si era dovuta servire di quella dei pozzi. Poi anche nella riva sinistra le derivazioni collegate ai castella, venivano concesse dietro pagamento di un canone solo a titolo strettamente personale e per le terre agricole.

Vi era molto rigore nella concessione di questi attacchi costosissimi all'acquedotto tanto che dopo poche ore dalla morte di chi ne usufruiva venivano immediatamente soppresse dall'amministrazione.

Queste derivazioni poi riguardavano come al solito le case signorili della domus o dei pianterreni: nessuna colonna portante che possa far pensare che l'acqua fosse portata ai piani superiori è stata mai trovata negli scavi archeologici. I testi antichi testimoniano questa situazione: nelle commedie di Plauto il padrone di casa si preoccupa di avere sempre una riserva d'acqua[18].

Nelle *Satire* di Giovenale si indicano i portatori d'acqua (*aquarii*) come collocati all'ultimo gradino della schiavitù ma ritenuti così necessari che la legge della successione stabiliva che essi, con i portieri (*ostiarii*) e gli spazzini (*zetarii*), dovessero passare di proprietà assieme all'edificio.[19]. I vigili del fuoco poi imponevano ai padroni di casa di far trovare sempre delle riserve d'acqua pronte per spegnere gli eventuali incendi, obbligo questo inutile se vi fosse stata l'acqua corrente nelle insulae, che, proprio per questa mancanza, specie nei piani più alti, dove ce ne era più bisogno, difettavano della pulizia necessaria, complicata dalla mancanza di fognature.

Il sistema fognario

Gabinetti pubblici in Ostia antica

A tutti è noto il sistema fognario romano con la famosa Cloaca Massima, la più antica delle fogne romane, ancora funzionante, iniziate a costruire nel VI secolo a.C. e continuamente estese sotto la Repubblica e l'Impero. Il sistema fognario fu merito soprattutto di Agrippa, che fece riversare nel sistema fognario anche l'acqua in eccesso degli acquedotti e che lo rese così spazioso che poteva essere percorso in barca.[20]

I Romani, tuttavia, non la utilizzarono al massimo delle sue potenzialità, servendosene solo per eliminare i liquami delle abitazioni al pianterreno e delle latrine pubbliche. Mancano prove certe dagli scavi archeologici che i piani alti delle *insulae* fossero collegati al sistema fognario e i più poveri dovevano necessariamente, pagando una modesta somma, far uso delle latrine pubbliche gestite da appaltatori del fisco (*conductores foricarum*). Contrariamente a quello che si può pensare, le latrine pubbliche erano dei locali arredati con una certa ricercatezza. Vi era un emiciclo o un rettangolo attorno al quale scorreva acqua in continuazione in canali davanti ai quali erano una ventina di sedili in marmo forniti di fori su cui si incastrava tra due braccioli raffiguranti dei delfini la tavoletta adatta alla bisogna. L'ambiente era riscaldato e ornato persino con statue[21].

I più poveri o avari si servivano invece degli orci, sbeccati per l'uso e collocati davanti al laboratorio di un gualchieraio, che usava così gratuitamente l'urina per il suo lavoro.

Poteva esserci poi un recipiente apposito, se il proprietario aveva dato il consenso, collocato nel vano della scala, il *dolium*, dove inquilini potessero svuotare i loro vasi. Da Vespasiano in poi i commercianti di concimi acquistarono il diritto di svuotarli periodicamente.

Nella Roma imperiale esistevano anche dei pozzi neri (*lacus*) che deturpavano la città non solo per gli evidenti motivi, ma anche perché spesso le donne di malaffare vi gettavano o esponevano i loro neonati. Non si riuscì a liberarsi di questa sconcezza, se ancora sussisteva nella Roma del grande imperatore Traiano.[22]

Per quelli poi che non volevano affaticarsi ad andare ai luoghi di scarico o fare le ripide scale della loro *insula*, il metodo più facile per sbarazzarsi delle loro deiezioni era quello di buttarle in strada dalla finestra, con quale soddisfazione dei passanti è facile immaginare. Ma nella Roma dei giurisperiti si cercò in tutti i

modi di cogliere questi sciagurati sul fatto organizzando delle sorveglianze apposite e di punirli duramente con le leggi che, tanto il reato era sentito dall'opinione pubblica, videro la dotta consulenza del grande giurista Ulpiano.[23]

Note

1. ^ TITO LIVIO, XXI, 62
2. ^ CICERONE, *De leg.agr.* II. 96
3. ^ VITRUVIO, II, 3 63-65
4. ^ Sulla regolamentazione d'Augusto cfr. STRABONE, V. 3, 7; XV, 2, 23; TACITO, *Hist.*,2, 71; AULO GELLIO, XV, 1, 2; MARZIALE, 1, 117, 7
5. ^ STRABONE, XVI, 2, 23
6. ^ GIOVENALE, III, 190 sgg.
7. ^ ELIO ARISTIDE, *Or.*, XIV, 1, p.323, Dindorf
8. ^ TERTULLIANO, *Adv. Val.*7.
9. ^ GIOVENALE, III, 137
10. ^ L'editore in una nota all'opera di J. Carcopino (op. cit. pag. 318 e segg.) calcola che la somma di 30.000 sesterzi equivalesse nel 1967 a circa 750.000 lire.
11. ^ PLINIO, *N.H.* XIX, 59; cfr.MARZIALE, XI, 18.
12. ^ ULPIANO, *Dig.* I, 15, 2
13. ^ Alberto Angela, "Una giornata nell'antica Roma. Vita quotidiana, segreti e curiosità", Mondadori, Milano, Ristampa 2017, pp. 30-32 pp. 331, ISBN 978-88-04-66668-4.
14. ^ Le lastre di vetro rare in Italia erano invece usate abitualmente nelle ville della Gallia (cfr. Cumont, *Comment la Belgique fut romanisée*,p.44 n.3).
15. ^ PLINIO IL GIOVANE, *Ep*. II, 17, 16 e 22
16. ^ «L'ipocausi è il luogo ove si accende il fuoco per riscaldare la stanza; l'ipocausto l'insieme della stanza riscaldata.» (Vitruvius Pollio, *L'architettura di Vitruvio*, Volumi 5-6 ed. Fratelli Mattiuzzi, 1831, nota 2, p.73)
17. ^ In Gallia dove pure i metodi di riscaldamento erano più avanzati si rischiava spesso di morire asfissiati come accade a Giuliano a Lutezia (*Misopogon*, 341, D.)
18. ^ PLAUTO, *Cas.* I, 30
19. ^ PAOLO, *Dig.* III, 6, 58
20. ^ Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali (http://www.sovraintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_antica/monumenti/cloaca_massima)
21. ^ J. Carcopino, *Le journal des savants*, 1911 pag.456
22. ^ TITO LIVIO, XXXIV, 44, 5
23. ^ ULPIANO, *Dig.* IX, 3, 5 e 7,

Bibliografia

- Jérôme Carcopino, *La vita quotidiana a Roma*, Universale Laterza, Bari 1971.
- Alberto Angela, *Una giornata nell'antica Roma. Vita quotidiana, segreti e curiosità*, Rai Eri, Mondadori 2007, ISBN 978-88-04-56013-5.
- Adam Jean-Pierre, *L'arte di costruire presso i romani. Materiali e tecniche* Editore: Longanesi, 2003.
- Gros Pierre - Torelli Mario, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Laterza 2007.
- Coarelli Filippo, *Roma*, Laterza 2008.

- Cesare Cesariano. Vitruvio. *De architectura. Libri 2º-4º. I materiali, i templi, gli ordini* Curato da: Rovetta A.Editore: Vita e Pensiero 2002 Collana: Biblioteca erudita ISBN 88-343-0660-0.
- Marco Vitruvio Pollione, *De architectura*, Torino, Einaudi, 2 vol., 1997.
- Andrea Giardina, *L'uomo romano*, «Economica Laterza», 1908.
- Léon Homo, *Rome impériale et l'urbanisme dans l'Antiquité*, Parigi, A. Michel (coll. L'évolution de l'Humanité), 2e éd., 1971.

Voci correlate

- Architettura romana
- Insula
- Domus

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **casa romana**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **casa romana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Domus?uselang=it)**

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 45265 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=45265)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Casa_romana&oldid=133094711"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 20 apr 2023 alle 06:37.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Insula

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Insula (disambigua)**.*

L'***insula*** era un tipo edilizio che costituiva il condominio dell'antica Roma tardo-repubblicana e, poi, imperiale.

Insula dell'Ara Coeli a Roma del II secolo

Indice

Descrizione
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Descrizione

Sulla base di rinvenimenti catastali, a Roma sotto l'imperatore Settimio Severo, le *insulae* erano 46.602 rispetto alle 1797 *domus* se si pensa che Roma aveva una popolazione di circa 1,2 milioni su 2000 ettari di superficie.[1] Le insule erano destinate ai plebei, mentre i patrizi abitavano nelle domus. Nella forma più tipica si trattava di edifici quadrangolari, con cortile interno (cavedio), talvolta porticato, sul quale erano posti i corridoi di accesso alle varie unità abitative (diremmo oggi gli "appartamenti"). Questi edifici erano composti da un piano terra, in genere destinato a botteghe di vario genere (*tabernae*), dotate di un soppalco per deposito di materiali e/o alloggio degli artigiani più poveri, e da piani superiori, destinati agli alloggi, via via meno pregiati verso l'alto. Le unità avevano in genere da tre a dieci stanze, tra le quali una di solito era di dimensioni maggiori rispetto alle altre e in posizione migliore. Il primo piano, solitamente, ospitava le abitazioni di maggior pregio, spesso servite da una balconata lignea o in muratura su mensole, che percorreva l'intero affaccio stradale. Il prospetto a mattoni, in genere, non veniva intonacato, ma l'effetto policromo poteva comunque essere determinato dall'uso di laterizi di colori e tonalità diverse per i vari elementi architettonici. I solai e le coperture erano spesso sostenute da volte, che garantivano maggiore stabilità. Mancavano i servizi igienici, essendo notoriamente usate a tale scopo le latrine pubbliche e le terme.

A Ostia antica se ne conservano diversi tipi, a volte riuniti in caseggiati che comprendevano anche spazi per attività artigianali e servizi comuni (per esempio il caseggiato di Diana).

In particolare a Roma, si trattava di veri e propri palazzi di appartamenti in affitto (*cenacula*). Ampie parti (solai, sopraelevazioni, ballatoi) erano costruite in legno e a volte le nuove costruzioni si appoggiavano ai muri perimetrali di quelle precedenti, appoggiandosi le une alle altre. A causa dell'affollamento del centro cittadino, gli edifici erano giunti a svilupparsi in altezza anche sino a 10 piani, nonostante il tentativo di

limitarne l'altezza per legge: sotto Augusto, il limite massimo di altezza era stato fissato a 70 piedi, pari a poco meno di 21 m, ma di fatto venivano tollerate entro certi limiti le sopraelevazioni in materiali più leggeri. In media comunque i piani erano quattro.

Strada con *insulae* a Ostia antica

Le *insulae* di epoca imperiale (soprattutto a partire da Traiano e Adriano) furono caratterizzate da una notevole uniformità e razionalità nell'impianto, che erano frutto di quella particolare mentalità dei ceti mercantili e urbani ai quali esse erano destinate.

La costruzione delle *insulae* e il loro affitto costituiva, in particolare a Roma, un'importante fonte di reddito, in alcuni casi vennero messe in atto delle vere e proprie speculazioni: si risparmiava sulla quantità e qualità dei materiali da costruzione. Giovenale e Marziale tra la fine del I secolo e gli inizi del II, danno un vivido quadro della vita in queste abitazioni, tra il pericolo di crolli e incendi.

Dopo il grande incendio di Roma, l'imperatore Nerone dettò norme molto severe per la costruzione delle *insulae*, proibendo che avessero muri perimetrali comuni e sviluppo in altezza superiore ai 5 piani. Decretò inoltre che tutti gli edifici fossero costruiti prevalentemente in pietra e dotati di portici sporgenti dalla facciata, con servitù pubblica di passaggio e attrezzature antincendio. Traiano, a sua volta, ridusse i limiti di altezza imposti da Augusto, portandoli a 60 piedi (poco meno di 18 m). Le norme furono tuttavia largamente disattese e, tra la fine del II e gli inizi del III secolo, l'*insula Felicles*, nel Campo Marzio, viene citata quasi proverbialmente da Tertulliano (*Adversus Valentinianos*, 7) per la sua altezza straordinaria.

Note

1. ^ Alberto ANGELA "Una giornata nell'antica Roma. Vita quotidiana, segreti e curiosità", Mondadori, Milano, Ristampa 2017, p. 72 pp. 331, ISBN 978-88-04-66668-4.

Bibliografia

- Alberto Angela "Una giornata nell'antica Roma. Vita quotidiana, segreti e curiosità", Mondadori, Milano, Ristampa 2017, pp. 30–32 pp. 331, ISBN 978-88-04-66668-4.
- Ranuccio Bianchi Bandinelli e Mario Torelli, *L'arte dell'antichità classica, Etruria-Roma*, Utet, Torino 1976.
- Sascha Priester, *Ad summas tegulas. Untersuchungen zu vielgeschossigen Gebäudeblöcken mit Wohneinheiten und insulae im kaiserzeitlichen Rom*, L'Erma Di Bretschneider, Roma 2002.

Voci correlate

- Strutture abitative di Ostia antica

Altri progetti

- Wikizionario contiene il lemma di dizionario «**insula**»
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **insula (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Insula?usel**

ang=it)

Collegamenti esterni

- (**FR**) *L'insula Felicles*, su *maquettes-historiques.net*.

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Insula&oldid=133487622"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 13 mag 2023 alle 16:44.

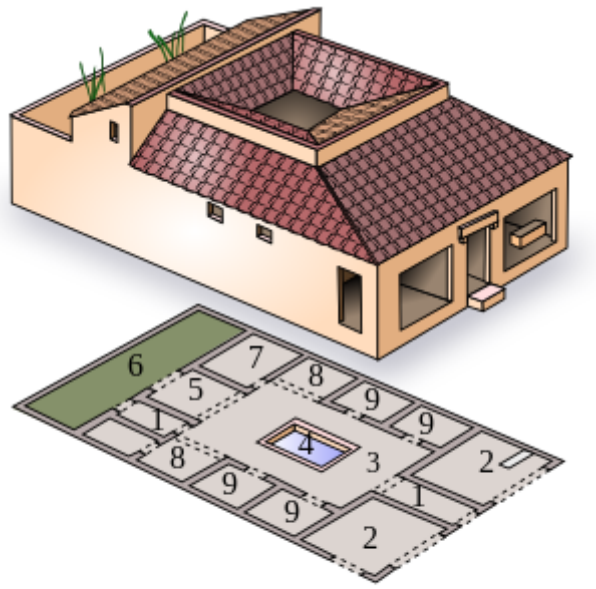
Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Domus

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando altri significati, vedi **Domus (disambigua)**.*

La ***domus*** era un tipo di abitazione utilizzata nell'antica Roma. Era un domicilio privato urbano e si distingueva dalla *villa suburbana*, che invece era un'abitazione privata situata al di fuori delle mura della città, e dalla *villa rustica*, situata in campagna e dotata di ambienti appositi per i lavori agricoli. La



1. *fauces*
2. *tabernæ*
3. *atrium*
4. *impluvium*
5. *tablinum*
6. *hortus*
7. *triclinium*
8. *alæ*
9. *cubiculum*

Pianta e assonometria di una tipica *domus* romana. # *fauces* (ingresso) # *tabernae* (botteghe artigiane) # *atrium* (atrio) # *impluvium* (cisterna per l'acqua) # *tablinum* (locale principale della domus, salotto/studio, situato in fondo all'atrium) # *hortus* (orto/giardino) # *triclinium* (sala da pranzo) # *alae* (ambienti laterali) # *cubiculum* (camera)

domus era l'abitazione delle ricche famiglie patrizie, mentre le classi povere abitavano in palazzine chiamate *insulae*.

Indice

Evoluzione delle case romane
- Dall'età regia al periodo medio-repubblicano
- Periodo tardo-repubblicano e prima età imperiale

Stanze della domus

Atrium*, cuore della *domus

Arredamento domestico

Elenco di domus romane
- Italia
  - Campania
  - Emilia-Romagna
  - Lazio
  - Lombardia
  - Marche
  - Piemonte
  - Puglia
  - Sicilia
  - Veneto
- Francia

Note

Voci correlate

Altri progetti

Evoluzione delle case romane

Dall'età regia al periodo medio-repubblicano

Alla metà dell'VIII secolo a.C. i primi re e aristocratici romani trasformano le prime capanne (*casae*) in *domus*; queste ultime sono costituite da più ambienti, si affacciano su una corte (da cui deriva la definizione di casa a cortile) e hanno una grande sala. La tecnica edilizia utilizzata è ancora quella tradizionale: muri in argilla e tetto di stoppie. Alla fine del VIII secolo a.C. viene portato dall'Etruria un nuovo modello di abitazione: la casa che si sviluppa attorno all'atrium, parzialmente ricoperto dall'incontro delle quattro falde del tetto, sorrette da travi orizzontali. Alla fine del VII secolo a.C. anche gli elevati sono edificati in scaglie di tufo e le porte hanno stipiti in tufo lavorato. Alla metà del VI secolo a.C. si cominciano a costruire muri con zoccolo in scheggioni di tufo ed elevati in argilla e, per la prima volta, il tetto in tegole e coppi.

Dall'apertura dell'atrio (*compluvium*) entravano la luce e l'acqua piovana, raccolta in una vasca (*impluvium*) e di qui fatta fluire in una cisterna sotterranea. La tecnica costruttiva è ancora caratterizzata da muri in tufo. Si può affermare che il primo esempio di casa ad atrio a Roma sia quella di Tarquinio Prisco, sul Palatino, poi *domus publica*.[1]

Periodo tardo-repubblicano e prima età imperiale

Tra la fine del III secolo a.C. e la metà del II secolo a.C. la casa romana trova il suo aspetto canonico che rimarrà stabile fino al I secolo d.C. Fino all'epoca di Nerone non esisteva un piano urbanistico regolare, e anche sotto l'imperatore la regolamentazione si estende a una parte del Palatino. Maggior regolarità è data dall'affiancamento di diverse case ad atrio anche se, in generale, le case contornavano in quota le alture irregolari generando forme assai irregolari.

L'atrio di forma arcaica si trasforma in atrio canonico nel III secolo a.C.; l'esempio più antico è l'*atrium regium* della *domus publica* di Augusto, ricostruita nel 210 a.C., con peristilio e criptoportico. Comincia a diffondersi la tecnica costruttiva a opera cementizia *opus caementicium*, simile al cemento odierno, ma privo delle armature in ferro.

Dal 110 - 120 d.C. si cominciano a costruire le case ad appartamenti sovrapposti, le *insulae*, in cui abitavano il proprietario e gli affittuari. Successivamente ripresero le grandi dimore, la cui magnificenza e vastità si può comprendere osservando la Villa del Casale di Piazza Armerina in Sicilia.

Le rovine delle case romane sono state un modello fin dall'Italia del tardo Medioevo.

Stanze della domus

Dipinto con fanciulla, che dà da mangiare a dei colombi nel peristilio di una domus, da un dipinto di John William Waterhouse

La domus si sviluppava in orizzontale ed era composta da molte stanze con funzioni diverse e l'ingresso era diviso in due parti: *vestibulum* e *fauces* (da cui si accedeva all'*atrium*, che era la stanza centrale subito dopo l'ingresso, da cui si poteva accedere agli altri ambienti che vi si affacciavano), le stanze da letto dette *cubicula*, la sala dei banchetti detta *oecus tricliniare* o *triclinium* (dove gli ospiti potevano mangiare sdraiati sui letti tricliniari), alcuni ambienti laterali detti *alae*, il *tablinum* (locale adibito a salotto o studio solitamente posto in fondo all'atrium).

Le stanze che si affacciavano direttamente sulla strada erano solitamente affittate a terzi per essere adibite a negozi o botteghe artigiane ed erano denominate *tabernae*.

Nel retro della casa all'aperto c'era l'*hortus*, il giardino/orto domestico.

Le domus più prestigiose erano più ampie ed erano composte di due parti principali: la prima gravitava attorno all'atrio, la seconda attorno al *peristylium*, un grande giardino porticato su cui si affacciano altre stanze, ornato solitamente da alberi da frutto, giochi d'acqua e piccole piscine. Avevano il *balneum*, il bagno, che era l'esatta copia delle terme (comprendeva infatti l'*apodyterium*, lo spogliatoio, il *calidarium*, la piscina

dell'acqua calda, il *tepidarium*, piscina dell'acqua tiepida, per arrivare al *frigidarium* che era la piscina con l'acqua fredda). In alcune ville più ricche si poteva trovare anche la *bibliotheca*, la *diaeta*, un padiglione per intrattenere gli ospiti e il *solarium*, una terrazza che poteva anche essere coperta.

Generalmente la domus signorile non era dotata di finestre sull'esterno, o, se vi erano, erano molto piccole. L'illuminazione era fornita dalla luce solare che entrava dal *compluvium* dell'atrio e illuminava di riflesso le stanze a esso adiacenti. Dal *compluvium* entrava, oltre che la luce anche l'acqua piovana che veniva raccolta in una vasca o cisterna quadrangolare al centro dell'atrio detta *impluvium*.

Atrium, cuore della *domus*

Nei tempi più antichi nell'atrium ardeva il focolare domestico attorno al quale si svolgeva la vita familiare. Questa usanza fu presto abbandonata ma restò a simboleggiare il focolare una piccola piattaforma rialzata interna all'impluvio, il *cartibulum*. Normali pertinenze dell'*atrium* sono una cappelletta per i Lari, (*lararium*) e la cassaforte domestica (*arca*). Dell'atrium Vitruvio descrive cinque tipi:

- *Tuscanicum*, il tipo più antico e più largamente diffuso in cui il peso del tetto è sorretto unicamente dalle travature orizzontali;
- *Tetrastylum*, con una colonna a ciascuno dei quattro angoli dell'impluvium. Ne è un esempio la Casa delle Nozze d'Argento di Pompei;
- *Corinthium*, con un maggior numero di colonne e un'ampia apertura di luce;
- *Displuviatum*, di cui manca una sicura documentazione archeologica, con pendenza del tetto verso le pareti laterali che faceva sgrondare l'acqua in docce ai quattro angoli;
- *Testudinatum*, privo del *compluvium*, quindi interamente chiuso, utilizzato solo in ambienti piccoli e di scarsa importanza.

In linea con l'ingresso, nella parete opposta dell'atrium, si apriva il tablinium che affacciava a sua volta sul peristylium. Probabilmente non era chiuso da porte ma da assiti e da tende, che nella stagione estiva potevano essere lasciate aperte offrendo ai visitatori una fuga prospettica di nobilissimo effetto[2].

Arredamento domestico

Le stanze potevano essere pavimentate con tecniche speciali di diverso pregio: cocciopesto, piastrelle di terracotta, mosaici e preziosissimi pavimenti in marmo detti *sectilia*. Le pareti e a volte anche il soffitto erano decorate con meravigliosi affreschi.

I *cubicula* erano forniti di semplici letti in legno dove si poteva dormire.

Nell'*oecus tricliniare* erano presenti tre letti tricliniari utilizzati per mangiare durante i banchetti, rimanendo sdraiati si poteva prelevare il cibo dal tavolo centrale.

Elenco di domus romane

Alcuni esempi rappresentativi:

Italia

Campania

- Ercolano: Casa Sannitica, tra altri siti.
- Pompei: Casa del Fauno e Casa dei Vettii, tra altri siti.

Poiché le stanze avevano una funzione prefissata spesso si adattavano i mosaici alla destinazione dell'ambiente. Per il triclinium, per esempio, la natura morta di cibarie. Museo Archeologico di Napoli

Emilia-Romagna

- Ravenna: Domus del Triclinio, Domus dei tappeti di pietra.
- Rimini: Domus del chirurgo.

Lazio

- Ostia antica: Domus della Fortuna Annonaria.
- Ostia antica: Domus di Giove Fulminatore.
- Roma: Case romane del Celio, Domus Augustana, Domus Flavia.

L'Arredo da triclinio della Domus di Via Università a Modena, esemplare eccezionale di letto tricliniare in bronzo istoriato della fine del I sec. a.C.

Lombardia

- Brescia: Domus dell'Ortaglia.

Marche

- *Pisaurum*: Domus di piazzale Matteotti.
- Sant'Angelo in Vado: Domus del Mito.
- Suasa: Domus dei Coiedii.

Piemonte

- Asti: Domus romana dei Varroni.

Puglia

- Canosa di Puglia: Domus di Colle Montescupolo all'interno di un condominio.

Sicilia

- Catania: Domus dei Benedettini e la Casa della Tavola Imbandita, all'interno del monastero di San Nicolò "la Rena".
- Catania: Domus della Purità, sotto i nuovi plessi in costruzione della nuova sede della Facoltà di Giurisprudenza.

- Catania: Domus del Santo Bambino, all'interno dell'omonimo ospedale.
- Catania: Domus del convento di San Benedetto, resa fruibile a partire dal 2013 mediante un percorso di visita.
- Patti: Villa romana di Patti.
- Terme Vigliatore: Villa romana di San Biagio.

Umbria

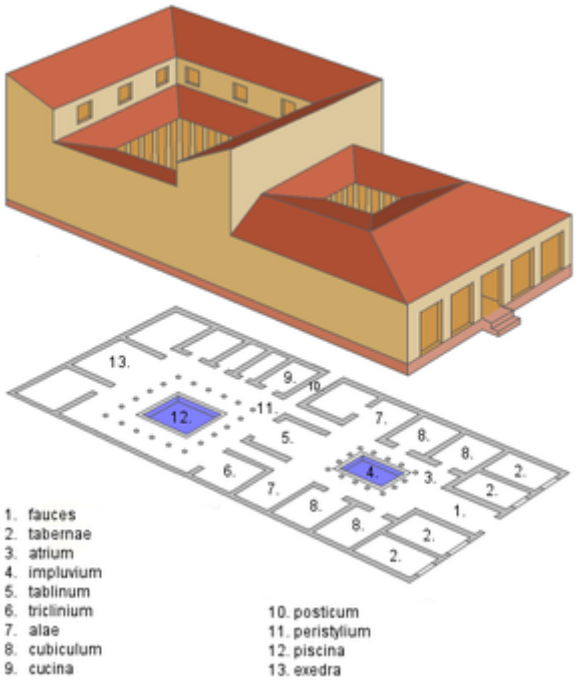
- Spoleto: Casa romana, forse appartenuta a Vespasia Polla, madre di Vespasiano.

Veneto

- Verona: Domus vicino a piazza Nogara.

Francia

- Périgueux: Domus des Bouquetes



Altro schema assonometrico di una tipica domus romana con *peristylium*

Note

1. ^ Andrea Carandini, Le Case del Potere nell'Antica Roma, Editori Laterza, Roma-Bari, 2010.
2. ^ Ugo Enrico Paoli, *Vita romana,* Firenze, Le Monnier, 1962

Voci correlate

- Casa romana
- Architettura romana
- Insula
- Villa romana

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **domus (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Domus?uselang=it)**

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Domus&oldid=133289557"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 2 mag 2023 alle 15:58.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Villa (storia romana)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Villa romana" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Villa romana (disambigua)**.*

La **villa** in età **romana** era essenzialmente una grande casa di campagna. Sviluppata in Italia in particolare a partire dall'età tardo-repubblicana, sorgeva come residenza padronale al centro di un complesso di edifici e di terreni destinati alla produzione agricola oppure come luogo per il riposo (*otium*) dalle attività e dagli affari (*negotium*) praticati in città.

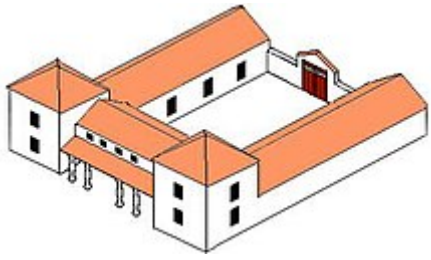
Secondo Plinio il Vecchio e Vitruvio vi erano due tipi di villa: la villa *urbana*, che era una residenza di campagna che poteva essere facilmente raggiunta da Roma (o da un'altra città) per una notte o due, e la villa *rustica*, la residenza con funzioni di fattoria occupata in modo permanente dai servi o dagli schiavi che ci lavoravano per i padroni.

Indice

La villa rustica in età romana
La villa urbana in età romana
La villa in epoca medievale
Esempi di ville romane
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

La villa rustica in età romana

La villa *Rustica* in origine era sostanzialmente il nucleo di un'azienda agraria a conduzione familiare, dove veniva prodotto ciò che era necessario al sostentamento. Col passare degli anni e l'accrescersi della potenza di Roma, che a ogni conquista trasferiva in Italia centinaia di migliaia di schiavi da sfruttare nei più svariati lavori, le ville rustiche si fecero sempre più grandi e sontuose (200-250 ettari sembra comunque la misura media) e la produzione agricola diventò un'attività il cui scopo non era più semplicemente quello di sfamare il padrone, ma anche e soprattutto di vendere i prodotti in eccesso anche su mercati lontani.



Schema di villa rustica

In particolare, la villa come azienda agricola fu una forma presente soprattutto in Italia centrale, dalla Campania all'Etruria (celebre la Villa Settefinestre ad Ansedonia) ed è stata considerata da alcuni studiosi come la forma produttiva più originale, efficiente e razionale che l'economia romana abbia prodotto, la più vicina a sfiorare un modo di produzione propriamente capitalistico.[1] Le produzioni erano differenziate: piantagioni (soprattutto ulivi e vite), altre coltivazioni intensive, orti, pascoli, impianti di trasformazione, depositi, mezzi di trasporto. Si trattava, insomma, di una vera fabbrica rurale organizzata.[2]

Il lavoro era affidato a una massa di schiavi organizzati con disciplina militare, inquadrati da sorveglianti, schiavi anch'essi, sotto la direzione di un vicario del padrone, il *villicus*.

Una organizzazione così complessa necessitava di solide competenze, che i romani non esitarono a tradurre in famosi testi di agronomia, come: il *De agri cultura* di Marco Porcio Catone, il *De re rustica* di Marco Terenzio Varrone e i libri di Columella.

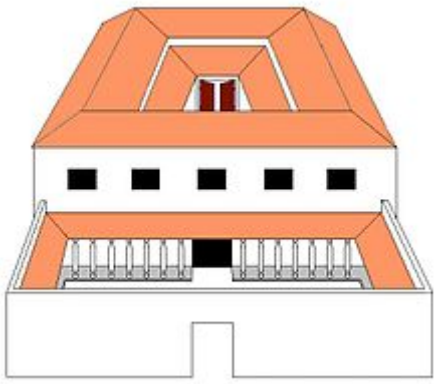
La villa era divisa in diversi settori:

- La *Pars Dominica* era la zona residenziale, destinata al *dominus* e alla sua famiglia;
- La *Pars Massaricia* suddivisa in:
  - La *Pars Rustica* era la zona destinata alla servitù e ai lavoratori dell'azienda;
  - La *Pars Fructuaria* era destinata alla lavorazione dei prodotti.

La progressiva riduzione degli schiavi, dovuta al concludersi della fase espansionistica dell'Impero romano (II secolo d.C.), costrinse l'aristocrazia fondiaria a cedere una parte sempre più vasta della terra a coloni. Questi ultimi, a differenza degli schiavi, erano liberi, ma legati al latifondista secondo la forma della *commendatio*, ovvero in cambio della protezione garantita dal padrone avevano l'obbligo di prestare servizi (corvée) e pagare canoni. Nelle ville vigeva la responsabilità collettiva del pagamento delle tasse.

La villa urbana in età romana

La villa *urbana* può essere considerata come la sede del prestigio e del benessere dei Romani più ricchi, il luogo delle relazioni sociali. Col tempo le ville urbane andarono ampliandosi, diventando pian piano simili alle residenze cittadine. Dotate di ogni comodità, spesso erano più grandi delle *domus* di città ed erano auto sussistenti. Potevano avere biblioteche, sale di lettura, stanze per il bagno caldo, freddo e tiepido, una piscina scoperta ed una palestra. Ampi porticati permettevano passeggiate all'aperto. Erano circondate da parchi e giardini molto curati.



Schema di villa urbana

Una delle ville romane più maestose che si possono tuttora visitare è Villa Adriana, a Tivoli. Ma si possono ricordare anche le ville di Baia e Posillipo, la Villa dei Misteri a Pompei, la *Domus Aurea* di Nerone a Roma, la villa del Casale di Piazza Armerina, la Villa Romana di Casignana (RC) ed altre sparse nel territorio dell'Impero Romano.

La villa in epoca medievale

Dopo le invasioni barbariche, i latifondisti usavano i barbari come *milizia* per tenere soggiogati i coloni affinché non si ribellassero.

Dopo l'invasione longobarda le ville rimasero in mano ai latifondisti latini, ma erano particolarmente spremute fiscalmente. Da questo periodo presero a chiamarsi *curtes*. Ogni *villa* o *curtis* poteva avere un'estensione tra i 100 ed i 10.000 ettari (in quest'ultimo caso se include area boschiva), anche suddivisi in più appezzamenti sparsi (anche fino a 40). Poteva essere laica oppure ecclesiastica.

La *Pars rustica* era divisa in appezzamenti chiamati *manso* affidati al singolo colono. I *mansi* potevano avere estensione tra 5 e 30 ettari. Esistevano anche mansi liberi da sudditanza, ed erano chiamati *mansi allodiali*, che potevano anche essere uniti in villaggi. A partire dall'anno mille la *Pars Dominica* cominciò ad essere venduta a borghesi imprenditori, con redditi ottenuti dai *diritti bannali*.

Schema di villa porticata

Modello della villa romana nei pressi di Hummetroth.

Esempi di ville romane

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Lista di ville romane****.*

Note

1. ^ Ruffolo, p. 24.
2. ^ Ruffolo, p. 25.

Bibliografia

- John Bryan Ward-Perkins, *Architettura Romana*, Milano, Electa, 1974, ISBN 88-435-2473-9.
- Harald Mielsch, traduzione di Maria Antonietta Esposito, *La villa romana - Con guida archeologica alle ville romane*, Firenze, Giunti, 1999, ISBN 978-88-09-21729-4.
- Giorgio Ruffolo, *Quando l'Italia era una superpotenza*, Torino, Einaudi, 2004, ISBN 978-88-06-17514-6.
- Marina De Franceschini, *Ville dell'agroromano*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2005, ISBN 978-88-8265-311-8.
- Paul Zanker, *Storia dell'architettura italiana - Architettura romana - I grandi monumenti di Roma*, Milano, Electa, 2009, ISBN 88-8370-534-3.
- Elio De Magistris, *Structurae*, Napoli, Loffredo, 2010, ISBN 978-88-7564-397-3.
- Pierre Gros e Mario Torelli, *Storia dell'urbanistica - Il mondo romano*, Bari-Roma, Laterza, 2010, ISBN 978-88-420-8044-2.
- Henner von Hesberg e Paul Zanker (a cura di), *Storia dell'architettura italiana - Architettura romana - Le città in Italia*, Milano, Electa, 2012, ISBN 978-88-370-8411-0.

Voci correlate

- Casa romana

- Domus

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **villa romana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_villas?uselang=it)**

Collegamenti esterni

-
- G. A. Mansuelli, *VILLA*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 12333 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=12333)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Villa_(storia_romana)&oldid=129325281"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 12 set 2022 alle 06:44.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Foro Romano

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – Se stai cercando "foro romano" in senso generico, vedi **Foro (urbanistica)**.*

Il **Foro Romano** (in latino ***Forum Romanum***, sebbene i Romani si riferissero ad esso più spesso come ***Forum Magnum*** o semplicemente ***Forum***) è un'area archeologica di Roma racchiusa tra il Palatino, il Campidoglio, Via dei Fori Imperiali e il Colosseo, costituita dalla stratificazione dei resti di quegli edifici e monumenti di epoche eterogenee che per gran parte della storia antica di Roma rappresentarono il centro politico, giuridico, religioso ed economico della città di Roma, oltre che il centro nevralgico dell'intera civiltà romana.

Dall'età regia fino all'avvento dell'età medievale la valle del Foro è stata teatro di eventi e sede di istituzioni di importanza tale da aver determinato a più riprese il corso storico della civiltà occidentale[1][2][3][4][5][6][7][8], e da aver influenzato in modo preponderante le basi politiche, giuridiche, culturali e filosofiche del pensiero occidentale.

Dopo una fase di declino iniziata nell'età tardoantica il Foro fu oggetto di frequenti spoliazioni e cambi di destinazione d'uso fino a ritrovarsi, nel XVI secolo, quasi completamente interrato e stabilmente utilizzato come pascolo per i bovini, da cui la denominazione di *Campo Vaccino*[9][10].

Su impulso del rinato e crescente interesse per gli studi storico-archeologici di fine Ottocento e anche a causa delle imponenti ristrutturazioni urbanistiche dell'Italia post-unitaria e fascista, l'area del Foro è stata gradualmente riportata alla luce e studiata, diventando con il Colosseo e il Palatino uno dei siti archeologici più illustri e visitati al mondo[11].

Indice

- **Descrizione storica**
  - Origini
  - Periodo regio
  - Periodo repubblicano
  - Periodo imperiale
  - Periodo medievale
  - Periodo moderno
- **Edifici e monumenti**
- **La pavimentazione**
- **Visitatori**
- **Note**

Foro Romano

Vista del Foro Romano da Palazzo Senatorio

Civiltà	Romana
Localizzazione	
Stato	Italia
Comune	Roma
Amministrazione	
Patrimonio	Centro storico di Roma
Ente	Parco Archeologico del Colosseo
Responsabile	Alfonsina Russo
Visitabile	Sì
Sito web	parcocolosseo.it/area/foro-romano/ (https://parcocolosseo.it/area/foro-romano/)

Mappa di localizzazione

Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti
Collegamenti esterni

Descrizione storica

Origini

La valle del Foro, paludosa e inospitale, venne utilizzata tra X e VII secolo a.C. come necropoli dei primi villaggi stanziati sulle colline circostanti. Secondo lo storico Tacito la piana del Foro, come pure il vicino colle del Campidoglio, furono aggiunti alla Roma quadrata (Palatino) di Romolo da Tito Tazio.[12]

Tito Livio e altri autori antichi raccontano che, poco dopo la fondazione di Roma, fu combattuta nell'area del futuro *foro romano* una grande battaglia tra Romani e Sabini: la Battaglia del lago Curzio. Causa dello scontro fu il tradimento della vergine vestale, Tarpeia, figlia del comandante della vicina rocca romana Spurio Tarpeio, la quale, corrotta con dell'oro da Tito Tazio, fece entrare nella cittadella fortificata sul Campidoglio un drappello di armati con l'inganno.[1] L'occupazione dei Sabini della rocca, portò i due eserciti a schierarsi ai piedi dei due colli (Palatino e Campidoglio, proprio dove più tardi sarebbe sorto il *foro romano*[13]), mentre i capi di entrambi gli schieramenti incitavano i propri soldati alla lotta: Mevio Curzio per i Sabini e Osto Ostilio per i Romani. Il campo di battaglia era circondato da molte colline, non offrendo alle due armate vie di fuga sufficienti o limitate zone per inseguire il nemico "in rotta".[14]

Si racconta che nel corso della battaglia, Romolo, vedendo i suoi indietreggiare, invocò Giove e gli promise in caso di vittoria un tempio a lui dedicato (nei pressi del foro romano);[15] quindi si lanciò nel mezzo della battaglia riuscendo a contrattaccare fino ai luoghi dove, pochi anni più tardi, sarebbero sorti la cosiddetta Regia e il tempio di Vesta.[16][17]

Da sinistra la Curia, arco di Settimio Severo, il tempio di Vesta, colonna di Foca, il Palatino

Fu in questo momento che le donne sabine, che erano state rapite in precedenza dai Romani, si lanciarono sotto una pioggia di lance tra le opposte fazioni per dividere i contendenti e placarne la collera.[18]

> «*Da una parte supplicavano i mariti* (i Romani) *e dall'altra i padri* (i Sabini). *Li pregavano di non commettere un crimine orribile, macchiandosi del sangue di un suocero o di un genero e di evitare di macchiarsi di parricidio verso i figli che avrebbero partorito, figli per gli uni e nipoti per altri.*»
>
> (Tito Livio, *Ab Urbe condita libri*, I, 13.)

Con questo gesto entrambi gli schieramenti si convinsero a stipulare un trattato di pace, varando l'unione tra i due popoli, associando i due regni e trasferendo il potere decisionale a Roma,[19] mentre il vicino lago nei pressi dell'attuale foro romano, fu chiamato in ricordo di quella battaglia e del comandante sabino scampato alla morte (Mevio Curzio), *Lacus Curtius*.[18]

Il Foro Romano: da sinistra il Tempio di Vespasiano, l'arco di Settimio Severo e il Tempio di Saturno. Più a destra lo spiazzo della Basilica Giulia davanti alle tre colonne del Tempio dei Dioscuri e il colle Palatino.

Solamente verso il 600 a.C., a opera del re etrusco Tarquinio Prisco, la valle venne drenata con la costruzione della Cloaca Massima e ricevette una pavimentazione in tufo; la piazza di forma rettangolare nacque come luogo di mercato oltre che per lo svolgimento della vita politica e giudiziaria, in un punto centrale della città verso cui convergevano molte importanti strade, la più importante delle quali era la Via Sacra, che correva dalle pendici del Campidoglio fino all'Arco di Tito.

Periodo regio

Alla seconda metà del VI secolo a.C. appartengono i monumenti arcaici del Comizio, la più antica sede dell'attività politica di Roma. Il Comizio costituiva uno spazio ritualmente orientato secondo i punti cardinali. Nei pressi di questo complesso, un'area pavimentata in pietra scura, il *Lapis niger*, era secondo la leggenda legata al luogo della morte di Romolo: qui è stata rinvenuta la più antica iscrizione latina conosciuta, ritenuta essenziale (importanti furono i saggi su di essa da parte del glottologo alatrense Luigi Ceci) per lo studio dell'evoluzione della lingua e della scrittura italiana. Sul lato a ovest del Comizio verso le pendici del Campidoglio, in prossimità del cosiddetto Umbilicus Urbis, si trovava il Volcanale, un antichissimo santuario dedicato al dio Vulcano, fondato secondo la leggenda da Tito Tazio.

Sempre al VI secolo risalirebbero la Regia, il luogo in cui il Rex sacrorum e il pontefice massimo esercitavano la loro funzione sacrale, la Curia detta *Hostilia* (costruita secondo la tradizione dal re Tullo Ostilio), il tempio di Vesta a pianta circolare e altri importanti santuari. I resti attualmente visibili di questi edifici, appartengono però tutti a delle ricostruzioni successive.

Periodo repubblicano

Agli inizi del V secolo a.C. sono da ricondurre l'inaugurazione del tempio di Saturno, con l'annessa sede dell'erario (il tesoro di Roma), e il tempio dei Càstori (484), dedicato ai Dioscuri, Castore e Polluce. Sempre nel V secolo (445) avvenne la consacrazione del Lacus Curtius a opera del Console Gaio Curzio Filone.

Nel IV secolo a.C. fu costruito, sul lato verso il Campidoglio, il tempio della Concordia, in occasione dell'accordo tra patriziato e plebe. La tribuna del Comizio fu abbellita con i *Rostra*, ossia i rostri delle navi catturate alla flotta della città di *Antium*.

Nel 210 a.C. Tito Livio racconta che nella notte precedente la festa dei Quinquatri scoppiò un incendio intorno al Foro in più punti. Contemporaneamente vennero distrutte dal fuoco sette botteghe, in seguito sostituite da altre cinque e da nuove botteghe per gli argentari. Vennero poi aggrediti dal fuoco anche alcuni edifici privati, in quanto non vi erano in quell'area ancora le basiliche. Furono incendiate anche le carceri, il mercato del pesce e l'atrio della Regia. Il tempio di Vesta venne a fatica salvato, grazie soprattutto a tredici schiavi, che furono subito dopo riscattati a spese pubbliche e liberati. L'incendio continuò notte e giorno e non vi fu alcun dubbio che non fosse stato doloso, considerando che il fuoco era stato appiccato contemporaneamente in più luoghi diversi.[20]

Una rinnovata spinta edilizia trasformò il Foro a partire dal II secolo a.C.: Silla regolarizzò lo sfondo verso il Campidoglio costruendo sul colle il Tabularium e intorno alla piazza si ebbe la costruzione delle quattro basiliche, destinate all'amministrazione della giustizia e allo svolgimento degli affari (Porcia, Emilia, Sempronia, Opimia); delle quattro basiliche la Basilica Emilia è giunta fino a noi attraverso numerosi rifacimenti, mentre la Porcia e la Sempronia furono sostituite dalla Basilica Giulia, costruita per ordine di Cesare e terminata sotto Augusto. Inoltre sotto Cesare si ebbe un radicale spostamento della Curia Giulia, che al posto dell'antico rituale orientamento secondo i punti cardinali, venne orientata secondo gli assi del contiguo Foro di Cesare. Contemporaneamente la tribuna dei Rostra venne spostata verso il Campidoglio.

Periodo imperiale

La sistemazione definitiva dei Fori, avviata da Cesare, venne completata sotto Augusto: la piazza assunse una maggiore regolarità con la costruzione delle due grandi basiliche (Emilia e Giulia) sui lati lunghi, i nuovi Rostra sul lato della piazza in direzione del Campidoglio e il nuovo tempio del Divo Giulio, dedicato nel 29 a.C. da Augusto dopo la morte e la divinizzazione di Cesare. Il lato breve a sud-ovest del Foro si trovò a essere sistemato col tempio del Divo Giulio incorniciato dall'arco partico di Augusto e dal portichetto dell'Arco di Gaio e Lucio Cesari, escludendo alla vista i venerandi monumenti della Regia e del tempio di Vesta. Questa scelta va inquadrata nel periodo "cesariano" della politica di Augusto, prima della più prudente fase della restaurazione conservatrice.

Il Foro Romano visto dal Palatino con indicazione degli edifici intorno alla piazza

A questa nuova fase edilizia imperiale sono da ricondurre anche le ricostruzioni dei templi della Concordia, rifatto da Tiberio nel 10 a.C. quasi a voler cancellare i segni della passata stagione delle guerre civili, e dei Càstori (7 a.C.), di dimensioni grandiose e da mettere in relazioni coi fratelli Tiberio e Druso in parallelo coi mitici fratelli Dioscuri[21]. Al 2 d.C. risale l'iscrizione dedicatoria per Lucio Cesare, figlio ed erede designato di Augusto, posta a un'estremità della Basilica Emilia: i portici antistanti la basilica stessa erano infatti stati dedicati a Lucio e al fratello Gaio Cesare.

Alla fine la piazza ricostruita traboccava di edifici legati, nel nome o nella simbologia o nel sovvenzionamento dei restauri, alla *Gens Iulia*.

Di epoca flavia è la costruzione del Tempio di Vespasiano, vicino a quello della Concordia. Al di fuori dell'area del Foro propriamente detta fu contemporaneamente edificato l'arco di Tito, sulla Via Sacra verso la Velia, probabilmente voluto da Domiziano, Nella stessa area, davanti alla successiva basilica di Massenzio sono gli *Horrea Vespasiani*, i magazzini voluti dall'imperatore Vespasiano, di cui rimangono solo alcuni resti.

Del II secolo sono le costruzioni del Tempio di Antonino e Faustina, poi inglobato dalla chiesa di San Lorenzo in Miranda. Il Tempio di Venere e Roma, costruito da Adriano, si affaccia verso la valle del Colosseo.

Agli inizi del III secolo fu eretto sul percorso della via Sacra l'arco di Settimio Severo.

Sotto Diocleziano ai numerosi monumenti che allora dovevano ingombrare l'area della piazza, si aggiunsero cinque colonne su alti basamenti in muratura, che dovevano celebrare la Tetrarchia. Nel IV secolo fu costruita la basilica di Massenzio, terminata da Costantino I. Sotto Massenzio venne riadattato un ingresso rotondo per il Tempio della Pace, che doveva già essere in via di abbandono, per farne il tempio del Divo Romolo, dedicato al figlio, Valerio Romolo, morto prematuramente. A seguito della sconfitta dell'usurpatore Magnenzio (352), il *praefectus urbi* Nerazio Cereale dedicò una statua all'imperatore Costanzo II, la cui base è ancor oggi visibile a fianco dell'arco di Settimio Severo, in direzione della Curia.

Colonna di Foca

Di epoca flavia, ma restaurato nel 367, è il portico degli Dei Consenti, a ridosso del Campidoglio, interessante testimonianza dell'ultimo paganesimo insieme all'ultima ricostruzione del tempio di Saturno.

Periodo medievale

Vestigia dell'Arco di Settimio Severo. Incisione del 1575 di Étienne Dupérac

Nel V secolo la facciata dei Rostra fu prolungata verso nord-est: la parte nuova venne costruita in mattoni assai rozzamente, e anche questa ornata di *rostra*, per fissare i quali furono praticati dei buchi ancora osservabili. Un'epigrafe,[22] su una sola riga, riporta la costruzione da parte del *praefectus urbi*, Giunio Valentino, sotto gli imperatori Leone I e Antemio (circa 470), in occasione di una vittoria navale contro i Vandali, da cui la struttura prende il nome di *Rostri vandalici*.[23]

Vista del Foro Romano del 1729 di Jacobus Baptist.Rijksmuseum di Amsterdam

Il Foro seguì i destini della città, che aveva perso la sua antica importanza; molto di quanto è giunto ai giorni nostri lo si deve al riusò che i cristiani fecero degli antichi edifici pagani, come nel caso della Basilica dei Santi Cosma e Damiano, la più antica chiesa del Foro.[24]

Al 608 risale l'ultimo monumento eretto nei Fori: si tratta della Colonna di Foca, posta per ordine del Senato romano allo scopo di onorare l'imperatore Foca, e al 630 la costruzione della Chiesa di Sant'Adriano al Foro Romano fatta sull'edificio della Curia Iulia.

L'ultimo comizio al Foro di cui si ha notizia, furono quelli che furono registrati nel 768 davanti alla chiesa di Sant'Adriano e che portarono al ponteficato Papa Stefano III.[25]

Il Campo Vaccino in una pubblicazione del 1820

La generale decadenza del Foro continuò nei secoli successivi, dovuta da incuria ed abbandono come anche al riuso dei materiali per la costruzione di edifici religiosi. Intorno alla metà del XII secolo il foro era pressoche impraticabile, come descritto in un testo che trattava delle processioni e dei loro itinerari.[25]

Sempre intorno a questo periodo ci si riferisce per la prima stesura delle Mirabilia Urbis Romae, una sorta di guida del pellegrino, che nonostante le molte invenzioni, per almeno tre secoli rappresentò la principale fonte scritta per ricostruire la topografia della città e del Foro. [25]

Il foro ormai interrato per gran parte della sua estensione, era utilizzato come pascolo per gli animali domestici e come terreno seminativo, tanto che prese il nome di "Campo Vaccino".

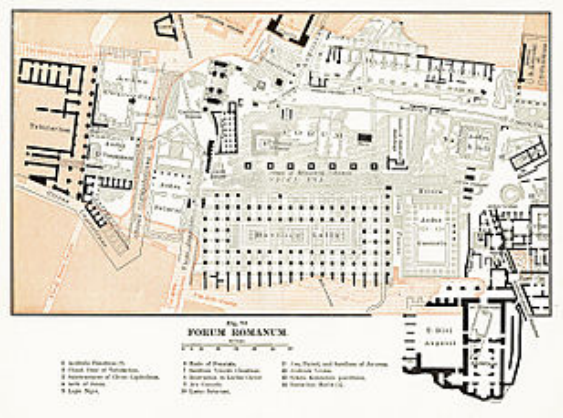
Periodo moderno

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Campo Vaccino***.

Lo scempio più emblematico si ebbe però nel Rinascimento: papa Giulio II (1503-1513) decise di sfruttare tutta la zona come cava di materiali da riutilizzare, molto spesso dopo averli trasformati in calce, nel progetto di rinnovamento edilizio e artistico della città da lui stesso avviato.[25] Secondo i racconti di testimoni oculari come Pirro Ligorio, la distruzione dei monumenti fu rapidissima: a volte bastava un solo mese per demolire edifici quasi integri e a nulla valsero le proteste di Raffaello o le riserve espresse da Michelangelo. Nel tempio di Antonino e Faustina che rischiò come tutto il resto di essere completamente smantellato furono asportate le lastre marmoree che lo rivestivano; nella parte alta delle colonne, sono ancora oggi visibili i segni lasciati dalle corde nel tentativo di farle crollare.

Il Foro Romano nel 1880.

Durante la visita a Roma di Carlo V, nell'aprile del 1536, si volle offrire al sovrano un ingresso trionfale, facendo passare lui e il suo seguito attraverso il Foro Romano, in buona parte interrato. Il tracciato reale della via Sacra era tuttavia allora sconosciuto e il percorso scelto per il corteo, un tracciato rettilineo tra l'arco di Tito e l'arco di Settimio Severo, non corrispondeva affatto al percorso antico della via.[25]



Pianta del Foro Romano del 1904

Il Foro, ancora noto come Campo Vaccino, fu riscoperto a partire dal XVI secolo dagli artisti: le rovine affioranti nell'area del pascolo e di ritrovo costituivano, infatti, un soggetto singolare molto apprezzato dai pittori di vedute romane. Peraltro tra il XVII e il XVIII secolo il sito aveva perso di importanza, in quanto le *cave* di pietra si credevano esaurite, e veniva utilizzato principalmente come luogo di pascolo.[25]

I primi scavi di carattere scientifico che interessarono l'area del foro romano, sollecitati anche dagli studi dell'archeologo e storico Johann Joachim Winckelmann, si devono all'ambasciatore svedese *Carl Fredrik von Fredenheim*, risalgono al 1788, scavi che portarono alla luce parte della Basilica Giulia. [25] A questi primi scavi, a partire dal 1801, seguirono scavi più estesi e metodici dovuti all'archeologo e collezionista d'arte Carlo Fea, che per circa trent'anni, quindi sia sotto il governo napoleonico che sotto quello papale restaurato, mantenne il ruolo di *Commissario delle Antichità di Roma*,[26] al quale si devono anche gli scavi del Pantheon.[25]

Gli scavi avevano messo alla luce importanti zone del foro che però restavano tra loro isolate, cosiché il successivo obiettivo, riportare completamente alla luce i resti del foro come un unicum unitario, fu ugualmente perseguito, anche se con diversa intensità, dai successivi governi; quello pontificio, quello della Repubblica romano e quello del Regno d'Italia, che diede un forte impulso al recupero dell'area.[25]

La loro direzione, tra il 1870 e il 1885, fu affidata a grandi personalità nel campo dell'archeologia: Pietro Rosa, Giuseppe Fiorelli e Rodolfo Lanciani. Importante fu anche il contributo del ministro Guido Baccelli, che permise l'eliminazione di due strade trasversali al Foro, permettendo che questo diventasse un unico parco archeologico.[25]

Agli scavi condotti sotto la direzione di Giacomo Boni tra il 1898 e il 1904, si deve la riscoperta di reperti antecedenti rispetto a quelli fino ad allora riportati alla luce, in massima parte risalenti all'epoca classica imperiale; ad esempio furono questi scavi a riportare alla luce la necropoli del tempio di Antonino Pio e Faustina o il Lapis niger.[25]

Nel 1980, allo scopo di ricostruire l'unitarietà del percorso tra il Foro e il Campidoglio, fu demolito il tratto interno al foro di via della Consolazione, che passava tra le pendici del Campidoglio e il tempio di Saturno.[27][28]

Tra il 2010 e il 2014, allo scopo di analizzare il percorso del Vico Iugario, l'area del foro compresa tra la Basilica Giulia e il Tempio di Saturno è stata interessata da indagini stratigrafiche e spaziali, che hanno provato, con la scoperta del tratto iniziale di una scalinata, come il secondo piano della Basilica fosse accessibile alle persone, oltre a riportare

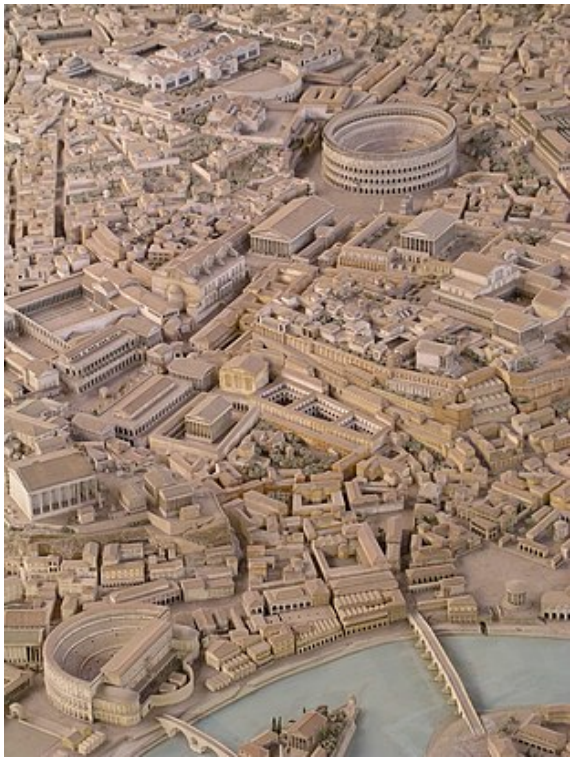
alla luce resti di un'abitazione del IX-X secolod.C. . [27]

Edifici e monumenti

Elenco degli edifici e dei monumenti tuttora visibili o scomparsi nel Foro romano:

- Tabularium
- Basilica Emilia
- Sacello di Venere Cloacina
- Tempio di Giano
- Basilica Porcia
- Comizio
- Rostri
- Lapis niger
- Curia
  - Curia Hostilia
  - Curia Iulia
- Basi di monumenti onorari nel Foro romano
  - Base dei Decennalia
- Arco di Settimio Severo
- Rostra
- Colonna Menia
- Colonna rostrata di Gaio Duilio
- Umbilicus Urbis
- Miliario aureo
- Volcanal
- Tempio di Saturno
- Arco di Tiberio
- Portico degli Dei Consenti
- Tempio di Vespasiano e Tito
- Tempio della Concordia
- Basilica Opimia
- Carcere Tulliano o Mamertino
- Colonna di Foca
- Lacus Curtius
- Cavità della statua equestre di Domiziano (*Equus Domitiani*)
- Basilica Giulia
- Tempio di Augusto
- Tempio dei Castori
- Fonte di Giuturna
- *Statio aquarum* (ufficio degli acquedotti)
- Oratorio dei Quaranta Martiri
- Gruppo di edifici domizianei nel Foro Romano
- Chiesa di Santa Maria Antiqua
- *Horrea Agrippiana*
- Tempio del Divo Giulio
- Arco di Augusto

Via della Consolazione 1880 ca.


Il foro romano sulla sinistra, sullo sfondo il Colosseo, in basso l'isola Tiberina, da un diorama del Museo della civiltà romana all'EUR.

Veduta del foro, con il tempio di Antonino e Faustina a destra.

- Regia
- Arco di Gaio e Lucio Cesari
- Fornix Fabianus
- Tempio di Vesta
- Casa delle Vestali
- Tempio di Antonino e Faustina
- Necropoli del tempio di Antonino Pio e Faustina (Sepolcreto arcaico)
- "Carcere" repubblicano (non c'è prova che si trattasse di un carcere)
- Sacra via summa
- Tempio del Divo Romolo
- Portico medievale
- *Horrea piperiana*
- Basilica di Massenzio e Costantino
- Arco di Tito
- Tempio di Venere e Roma
- Tracce di una casa repubblicana
- Antiquarium Forense
- Cloaca Massima (il primo tratto si sviluppava nella zona compresa fra la basilica Emilia e la Giulia).

Vista del foro romano dal Campidoglio.

Come leggiamo nel *De verborum significatione* di Sesto Pompeo Festo, grammatico del II sec. d.C., essendo anche luogo di mercato, il foro era servito da canali di acqua corrente presso i quali usavano trattenersi indigenti e senza-dimora, i quali erano pertanto chiamati 'i canalicoli forensi'.[29]

La pavimentazione

L'olivo, il fico e la vite

È comune asserire che la prima pavimentazione del Foro romano risale al primo periodo etrusco, databile verso la fine del VII secolo a.C. In seguito la piazza venne lastricata più volte nell'epoca repubblicana e in più punti sono state trovate tracce di questo stadio.

Il professor Andrea Carandini, peraltro, nel corso della sua pluridecennale campagna di scavi ha individuato una stratigrafia più profonda di quella sopra accennata, segnalando una prima pavimentazione del Foro risalente all'VIII sec. a. C. (cfr. e.p. La Repubblica, 21/2/2005).

Il pavimento attualmente visibile risale a una data vicina al 12 a.C. e ciò è stato provato grazie all'iscrizione a grandi caratteri ancora visibile (sebbene in parte frutto di restauri) presso la colonna di Foca e che si leggeva anche in un rilievo oggi ai Musei capitolini. Vi è citato *L. Naevius L. f. Surdinus pr.*, un personaggio che era incaricato di dirimere i giudizi tra Romani e stranieri vissuto appunto in tale data. Il significato da dare all'iscrizione è infatti quello di tributare il finanziatore del rifacimento della pavimentazione[30], come avviene anche in altri casi di colonie romane (Terracina, Sepino, Velleia, ecc.). La nuova sistemazione dovette essere resa necessaria dopo l'incendio che, sempre nel 12 a.C., distrusse gran parte del Foro, compresa la basilica Emilia, la basilica Giulia, il tempio di Vesta e quello dei Càstori.

Tra i Rostri e il Lacus Curtius si possono notare ampie tracce della pavimentazione precedente, di epoca cesariana; qui è inoltre possibile vedere dei fori che danno accesso a una serie di gallerie che si estendono sotto tutto il Foro, opera anche questa di epoca cesariana. Poiché durante gli scavi vennero alla luce resti di attrezzature lignee di montacarichi, ciò venne messo in relazione con l'uso del Foro per spettacoli di gladiatori effettuati in epoca repubblicana. Le aperture vennero chiuse dalla pavimentazione di Surdinus e proprio in quegli anni veniva costruito il primo anfiteatro stabile nel Campo Marzio (l'anfiteatro di Statilio Tauro).

La colonna di Foca, ultimo monumento a venire eretto nella piazza del Foro, ci conferma come nel 608 d.C. il livello del calpestio fosse ancora quello dell'età augustea.

Davanti ai Rostri si trova una zona quadrata non pavimentata: qui si trovavano gli alberi simbolici del fico, l'olivo e la vite, ripiantati in epoca recente. Qui poteva trovarsi anche la statua di Marsia, rappresentata al centro del Foro nei rilievi traianei dentro la Curia Iulia.

Un'area trapezoidale vicino all'iscrizione di Surdunus ha una pavimentazione a livello più basso, che corrisponde a quella di epoca cesariana e, in alcuni punti, lascia intravedere quella ancora più antica in blocchi di tufo. Qui, verso est, un dodecagono in cappellaccio (tufo friabile) sorregge un basamento circolare, con un'apertura al centro, che doveva essere un pozzo, molto probabilmente il Lacus Curtius.

Il Foro tra il 1890 e il 1900

Visitatori

Nel 2016 il circuito archeologico del Colosseo, Foro Romano e Palatino ha ottenuto 6 408 852 visitatori, risultando il secondo sito museale statale italiano più visitato, alle spalle del Pantheon[31]. Qui di seguito trovate un andamento complessivo del "Circuito archeologico Colosseo, Foro romano e Palatino" degli ultimi quindici anni, sulla base dei dati dell'ufficio statistico dei beni culturali italiani:[32]

Dal 1º gennaio 2017, in occasione dell'apertura gratuita dei luoghi di cultura, ogni prima domenica del mese sarà aperto il cancello che separa il Foro Romano dall'area dei Fori Imperiali la cui gestione è della Sovrintendenza capitolina ai beni culturali, creando così un unico grande percorso nell'area archeologica centrale.[33]

Grazie a un'intesa tra la Sovrintendenza Capitolina ed il MiBAC, il percorso unitario dal Palatino al Foro romano ai Fori imperiali, al prezzo di un singolo biglietto giornaliero dal costo di 16 euro, è entrato in fase di collaudo a partire dal 29 giugno 2019,[34][35] per poi entrare a pieno regime dal 1º gennaio 2020.[36]

anno	visitatori totali	introiti lordi	prezzo medio entrata
2015[37]	6.551.046	44 613 000,00 €	6,81 €
2014[38]	6.171.702	41 440 839,00 €	6,71 €
2013[39]	5.625.219	39 657 672,00 €	7,05 €
2008[40]	4.777.989	32 284 235,70 €	6,76 €
2003[41]	3.135.905	18 475 072,00 €	5,89 €
1998[42]	2.811.076	11 196 963,23 €	3,98 €

Note

1. Tito Livio, *Ab Urbe condita libri*, I.11; Dionigi di Alicarnasso, VII, 35, 4; VIII, 78, 5; Floro, *Epitoma de Tito Livio bellorum omnium annorum DCC*, I, 1.12.
2. ^ *Tito Livio, Ab Urbe condita, VI, 4,42.*.
3. ^ *Polibio, Storie, II, 21-35.*.
4. ^ *Polibio, Storie, III, 6,1-3.*.
5. ^ *T. Mommsen, Storia di Roma antica, vol. II, tomo I, p. 385.*.
6. ^ *Cassio Dione Cocceiano, Storia romana, XXXVII, 21.1.*.
7. ^ *Plutarco, Cesare, 68*.
8. ^ *Cassio Dione, LIII, 16, 8.*.
9. ^ *Giovanni Battista Piranesi | View of the Campo Vaccino [Roman Forum with the Temple of Castor and Pollux to right], from Vedute di Roma (Roman Views), part II | The Met*, su *The Metropolitan Museum of Art, i.e. The Met Museum*. URL consultato il 13 ottobre 2017.
10. ^ *Sonetti romaneschi/Campo vaccino I - Wikisource*, su *it.wikisource.org*. URL consultato il 13 ottobre 2017.
11. ^ From Travel + Leisure, *The world's most-visited ancient ruins*, su *bbc.com*. URL consultato il 12 ottobre 2017.
12. ^ Tacito, *Annales*, XII, 24.
13. ^ Plutarco, *Vita di Romolo*, 18, 4; Floro, *Epitoma de Tito Livio bellorum omnium annorum DCC*, I, 1.13.
14. ^ Plutarco, *Vita di Romolo*, 18, 3.

15. **^** Floro, *Epitoma de Tito Livio bellorum omnium annorum DCC*, I, 1.13.
16. **^** Tito Livio, *Ab Urbe condita libri*, I, 12.
17. **^** Plutarco, *Vita di Romolo*, 18, 7-9.
18. Tito Livio, *Ab Urbe condita libri*, I, 13.
19. **^** Floro, *Epitoma de Tito Livio bellorum omnium annorum DCC*, I, 1.14.
20. **^** Livio, XXVI, 27.1-4.
21. **^** A tale riguardo ci resta un esplicito verso di Ovidio in *Fast*. I, 705 s.
22. **^** *CIL* VI, 32005 (http://db.edcs.eu/epigr/epi_einzel_it.php?p_belegstelle=CIL+06%2C+32005&r_sortierung=Belegstelle)
23. **^** Lawrence Richardson, Jr., *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, JHU, 1992, ISBN 0-8018-4300-6, p. 336.
24. **^** Lucrezia Spera, *La cristianizzazione di Roma. Forme e tempi*, su *academia.edu*, p. 230. URL consultato il 1º febbraio 2019.; Lucrezia Spera, *La cristianizzazione del Foro romano e del Palatino. Prima e dopo Giovanni VII*, in M. Andaloro, Giulia Bordi e Giuseppe Morganti (a cura di), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Milano, Electa, 2016, p. 100, ISBN 9788891807762. URL consultato il 2 febbraio 2019.
25. Christian Hülsen, *Il foro romano storia e monumenti*, Loescher, 1905.
26. **^** Diario di Roma, 6 maggio 1801.
27. *Ai Fori risplende l'antico percorso augusteo del Vico Iugario*, su *roma.repubblica.it*. URL consultato il 19 gennaio 2023.
28. **^** Video. Inizio dei lavori di demolizione alla presenza del sindaco Luigi Petroselli (https://www.facebook.com/watch/?v=715577151974171)
29. **^** Sesto Pompeo Festo, *De verborum significatione.* Parte I, pag. 32. Budapest, 1889.
30. **^** In passato si era ritenuto che questa iscrizione indicasse come l'ufficio pretorile si trovasse nelle vicinanze, ma i confronti con altre iscrizioni simili hanno fatto scartare questa ipotesi.
31. **^** *Dati visitatori dei siti museali italiani statali nel 2016* (**PDF**), su *beniculturali.it*. URL consultato il 17 gennaio 2017 (archiviato dall'url originale il 10 gennaio 2017)..
32. **^** Visitatori e introiti di Musei, Monumenti e Aree Archeologiche Statali per anno (http://www.statistica.beniculturali.it/Visitatori_e_introiti_musei.htm).
33. **^** *Fori e Palatino in un unico percorso*, su *ansa.it*.
34. **^** *Beni culturali: Bonisoli e Raggi inaugurano percorso dal Foro Romano ai Fori Imperiali*, in *RAI News*, 13 giugno 2019. URL consultato il 26 luglio 2019.
35. **^** *Fori riuniti: si apre la "Central Park" dell'archeologia nel cuore di Roma*, in *Mediterraneo Antico*, 19 giugno 2019. URL consultato il 21 agosto 2019.
36. **^** *La rivoluzione dei biglietti al Parco archeologico del Colosseo*, su *Parco Archeologico del Colosseo*, 24 dicembre 2019. URL consultato il 4 gennaio 2020.
37. **^** Visitatori ed Introiti Musei, Monumenti e Aree Archeologiche Statali - ANNO 2015 (http://www.statistica.beniculturali.it/rilevazioni/musei/Anno%202015/MUSEI_TAVOLA8_2015.pdf).
38. **^** Visitatori ed Introiti Musei, Monumenti e Aree Archeologiche Statali - ANNO 2014 (http://www.statistica.beniculturali.it/rilevazioni/musei/Anno%202014/MUSEI_TAVOLA8_2014.pdf).
39. **^** Visitatori ed Introiti Musei, Monumenti e Aree Archeologiche Statali - ANNO 2013 (http://www.statistica.beniculturali.it/RILEVAZIONI/MUSEI/Anno%202013/MUSEI_TAVOLA7_2013.pdf).
40. **^** Visitatori ed Introiti Musei, Monumenti e Aree Archeologiche Statali - ANNO 2008 (http://www.statistica.beniculturali.it/rilevazioni/musei/Anno%202008/MUSEI_TAVOLA7_2008.pdf).
41. **^** Visitatori ed Introiti Musei, Monumenti e Aree Archeologiche Statali - ANNO 2003 (http://www.statistica.beniculturali.it/rilevazioni/musei/Anno%202003/MUSEI%20TAVOLA7%202003.pdf).
42. **^** Visitatori ed Introiti Musei, Monumenti e Aree Archeologiche Statali - ANNO 1998 (http://www.statistica.beniculturali.it/rilevazioni/musei/Anno%201998/MUSEI%20TAVOLA7%201998.pdf).

Bibliografia

- Filippo Coarelli, *Il Foro romano. Periodo arcaico*, Roma, Quasar, 1983. ISBN 88-85020-44-5.
- Filippo Coarelli, *Il Foro romano. Periodo repubblicano e augusteo*, Roma, Quasar, 1985. ISBN 88-85020-68-2.
- Christian Hülsen, *Il Foro Romano. Storia e monumenti*, Torino, Loescher, 1905.
- Joachim Losehand, *Häuser für die Herrscher Roms und Athens? Überlegungen zu Funktion und Bedeutung von Gebäude F auf der Athener Agora und der Regia auf dem Forum Romanum*, Hamburg 2007. ISBN 978-3-8300-3397-4
- Giuseppe Lugli, *Il Foro Romano e il Palatino*, Roma, Bardi, 1994.

- Ettore De Ruggiero, *Il Foro Romano*, Roma, Società tipografica arpinate, 1913.
- Paul Zanker, *Il Foro Romano: la sistemazione da Augusto alla tarda antichità*, Roma, De Luca, 1972.

Voci correlate

- Fori Imperiali
- Foro Boario
- Foro Olitorio
- Foro Piscario
- Foro Vinario
- Campo Vaccino

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni sul **Foro Romano**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sul **Foro Romano (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Forum_Romanum?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *"Foro Romano e Palatino"*, su *archeoroma.beniculturali.it*. URL consultato il 13 aprile 2011 (archiviato dall'url originale il 14 aprile 2011).
- *"Il Foro romano"*, su *archeoroma.com*.
- *"Ch. Hülsen, Il Foro Romano - Storia e Monumenti"*, su *penelope.uchicago.edu*.
- *"Ricostruzione in 3D del Foro Romano - www.italyrome.info"*, su *italyrome.info*.
- (EN) *"Digital Roman Forum" Ricostruzione virtuale del Foro Romano dell'Università della California*, su *dlib.etc.ucla.edu*.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 122726162 (https://viaf.org/viaf/122726162) · ISNI (EN) 0000 0001 1702 5050 (http://isni.org/isni/0000000117025050) · LCCN (EN) sh85114930 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85114930) · GND (DE) 4076810-7 (https://d-nb.info/gnd/4076810-7) · J9U (EN, HE) 987007287135205171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007287135205171) · WorldCat Identities (EN) lccn-n81097177 (https://www.worldcat.org/identities/lccn-n81097177)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Foro_Romano&oldid=132364487"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 6 mar 2023 alle 02:24.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Biblioteche della Città di Roma

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Prime biblioteche romane****.*

La prima idea di dare a Roma una biblioteca pubblica fu di Giulio Cesare, progettando di fornirla addirittura di due biblioteche gemelle: una che contenesse testi greci ed una i testi latini. Aveva preso tale decisione, affermando di voler "costruire una biblioteca di libri greci ad uso pubblico ed una di libri latini, entrambe molto grandi, ed il compito di costruirle ed organizzarle fu assegnato a Marco Varrone" - una scelta logica, dato che Marco Terenzio Varrone aveva scritto l'opera "Sulle biblioteche".[1] L'assassinio di Cesare nelle Idi di marzo del 44 a.C., pose fine a tale progetto.[2]

Ricostruzione di una biblioteca romana,
Museo della civiltà romana

Alcuni anni dopo però, Asinio Pollione - statista, comandante, poeta e storico - realizzò quello che Cesare aveva desiderato: una biblioteca greca e romana ad uso pubblico. Ciò segna l'inizio di una nuova era nella storia delle biblioteche romane.[3]

Asinio Pollione era un rispettato autore e godeva anche di una vasto circolo di amici, tra cui famosi personaggi come Catullo e Orazio e Virgilio, tre dei più grandi poeti romani. Tra l'altro, fu il suo intervento che salvò la proprietà di Virgilio dalla confisca durante i conflitti che seguirono la morte di Cesare. Nel 39

a.C., Pollione comandò una vittoriosa spedizione militare e ritornò a Roma carico di bottino. Ciò gli permise di avere i fondi necessari per realizzare l'idea di Cesare, che era arrivata per così dire solo sul tavolo da disegno: questa fu quindi la **prima biblioteca pubblica di Roma**.[2][4]

Indice

Gli edifici

Le biblioteche di Traiano
Strutture

Le biblioteche delle terme

Bibliothecarius

Collezioni
Acquisizioni

Note

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Gli edifici

Modello di Roma nel IV secolo, col Foro Traianeo e le biblioteche gemelle che si rinfacciano ai lati della Colonna Traiana.

Sappiamo della biblioteca di Pollione solo perché viene citata in vari scritti, ma la struttura stessa è scomparsa. Era collocata centralmente, appena fuori dal Foro, composta da due sezioni, una per le opere in greco e l'altra per quelle in latino, una sistemazione che Cesare aveva ideato per la sua biblioteca e che verrà mantenuta in tutte le successive biblioteche romane. Quella di Pollione era elegantemente adornata da statue di autori famosi, incluso - gesto insolito - una di un autore vivente, il rinomato saggio Varrone. Poiché Varrone morì nel 27 a.C., la biblioteca deve aver aperto le porte ad un certo punto durante la precedente dozzina d'anni.[2]

In questo periodo le guerre civili che avevano sconquassato Roma, erano terminate o quasi. Il suicidio di Marco Antonio nel 30 a.C. segnò la loro fine e lasciò Augusto dominatore incontrastato del mondo romano. In pochi anni ebbe stabilito le fondamenta dell'Impero Romano e consolidato la sua posizione quale primo Imperatore. Si sentì quindi libero di dedicare la sua attenzione a faccende di minore importanza, tipo le condizioni della città di Roma. Augusto non solo si curò di far riparare gli edifici pubblici che erano stati trascurati o incompleti durante gli anni di tumulto, ma si mise a farne costruire altri. Tra i primi di questi, nel 28 a.C., fu il Tempio di Apollo sul Colle Palatino, non lontano dalla casa dove viveva. Adiacente al Tempio fece costruire la seconda biblioteca di Roma: gli scritti ci si riferiscono come "la Biblioteca del Tempio di Apollo" o "la Biblioteca Palatina" e dicono che fosse suddivisa in sezione greca e sezione latina, come quella di Pollione. Alcuni anni dopo, Augusto fece costruire a Roma un'altra, terza biblioteca pubblica, messa più convenientemente nella parte

meridionale del Campo Marzio, poco distante a ovest del Foro. Si trovava nella corte di uno spazioso colonnato semiquadrato che l'imperatore vi aveva fatto costruire col nome *Porticus Octaviae* in onore di sua sorella Ottavia ed era dedicato alla memoria del figlio di lei, Marcello, morto nel 23 a.C. Anche questa biblioteca, come sappiamo da vari riferimenti, era divisa in sezione greca e sezione latina. È scomparsa senza lasciar traccia.[5]

Tuttavia della biblioteca sul Colle Palatino rimangono alcune vestigia - le uniche che abbiamo di una prima biblioteca pubblica romana. Sebbene scarse, queste rovine rivelano che sin dall'inizio gli architetti romani che progettavano biblioteche pubbliche non si attennero ai loro predecessori greci, ma seguirono una loro via originale. Le collezioni di libri erano necessariamente bilingue; dato che era uso archiviare le lingue separatamente, gli architetti dovevano provvedere doppie strutture. Nel caso della Biblioteca Palatina, ciò che rimane dimostra che esistevano due sale identiche messe fianco a fianco: al centre del muro posteriore di ognuna veniva creato un grande recesso, che quasi sicuramente alloggiava una statua, probabilmente di Apollo, poiché il suo tempio era adiacente alla biblioteca. Ad ogni lato del recesso e lungo i muri laterali erano poste nicchie che misuravano 3,80m di altezza, 1,80 di larghezza e 0,60 in profondità - sembra che ce ne fossero diciotto in tutto. Sotto di loro c'era un podio, interrotto da una scalinata che portava alle nicchie. Le nicchie erano fatte per i libri: incastrati dentro di loro, come possiamo accertare da illustrazioni e annotazioni su scritti antichi, venivano poste le librerie - *armaria*, come venivano chiamate dai romani - allineate con scaffalature e chiuse da porte.[2][6] Le librerie erano certamente numerate ed i numeri registrati sul catalogo, vicino ad ogni titolo per indicarne la posizione. I rotoli della collezione bibliotecaria venivano sistemati orizzontalmente sulle mensole con le estremità visibili e una targhetta di identificazione che ne sporgeva. Quindi, quando gli utenti salivano le scale e aprivano le porte, le targhette erano subito visibili. Dato che le nicchie erano molto alte, le scaffalature superiori non potevano certo esser raggiunte senza l'aiuto di una scaletta portatile, la quale doveva esser disponibile sul podio, come quelle che si usano oggi per raggiungere le mensole delle librerie moderne. Mettendo le collezioni librarie dentro nicchie lungo i muri, si aveva il centro della sala disponibile per i lettori: si presume quindi che in essa fossero collocati tavoli e sedie. In tal modo - coi libri lungo le pareti e una sistemazione per i lettori al centro - le biblioteche romane somigliavano alquanto alle sale di lettura correnti e per nulla alle biblioteche greche che consistevano di piccole stanze dove venivano collocati i libri, e le stanze si aprivano su colonnati dove i lettori consultavano i rotoli. Ma nel caso delle Biblioteca Palatina, gli utenti avevano il meglio dei due mondi: dato che il colonnato del tempio di Apollo era attaccato alla biblioteca: potevano, se volevano, portarvi i libri e leggerli là, proprio come in una biblioteca greca.[7]

Le biblioteche di Traiano

Fino alla morte di Augusto nel 14 d.C., Roma aveva solo queste tre biblioteche pubbliche: quella di Pollione vicina al Foro; quella del Portico di Ottavia, a due passi dal Foro, e quella di Augusto sul Colle Palatino, convenientemente posizionata per lui e gli amici. L'imperatore successivo, Tiberio, ad un certo punto del suo regno (14-37) ne aggiunse un'altra, forse due, sempre sul Colle Palatino, e anche Vespasiano ne aggiunse una come parte del Tempio della Pace che eresse vicino al Foro dopo la fine della Prima guerra giudaica nel 70 d.C. Non esistono però rovine che possano essere assegnate alla biblioteca di Tiberio. Al cune pare siano state identificate per quella di vespasiano, ma senza certezza e sono comunque troppo frammentari per fornire granché di informazioni. La biblioteca di Tiberio doveva esser stata di considerevole grandezza, dato che si racconta che fosse decorata con una statua di Apollo alta quasi 15 metri: la sua posizione sarebbe stata al centro del recesso nel muro posteriore, come per la Biblioteca

Palatina, e una sala con tale recesso per tale statua colossale, sarebbe certo stata abbastanza alta da alloggiare due file di nicchie, una sopra all'altra, per le librerie - struttura che viene poi comprovata da biblioteche successive.[8]

Rappresentazione del Foro Traianeo: particolare della Colonna Traiana con le due biblioteche a fronte e dietro si noti la Basilica Ulpia.

Strutture

Una biblioteca che offre più informazioni è quella che l'imperatore Traiano incluse come parte del foro monumentale che dedicò nel 112/113 d.C. Buona parte di tale foro sopravvive a tutt'oggi e rende possibile una quasi completa ricostruzione dei suoi interni.

Il Foro di Traiano si estende più o meno a fianco del Campidoglio: tra foro e colle ora passa una moderna strada chiamata Via dei Fori Imperiali. La rinomata attrazione turistica, la Colonna Traiana, appartiena a questo complesso e, poco distante da tale colonna ci sono le rovine archeologiche della biblioteca, comunque invisibili al passante, poiché sono state ricoperte dalla pavimentazione della succitata strada. C'erano, come era usuale, due sale, una per opere greche e una per quelle latine. Nella Biblioteca Palatina erano messe a fianco, qui invece erano di rimpetto, ai lati opposti del partico quadrato dove al centro stava la Colonna. Quei letteri che intendevano consultare opere in entrambe le lingue, dovevano camminare circa 40 metri da un'entrata, dopo il portico con la Colonna, e arrivare all'altra entrata. La sala dalla parte che dà verso il Campidoglio, cioè a sud-ovest della Colonna, è ben conservata: i resti, sebbene stiano sotto Via dei Fori Imperiali, sono accessibili, dato che rimangono in una camera sotterranea col soffitto formato da travi che sostengono la pavimentazione della strada. Si possono vedere il pavimento, la porzione inferiore dei muri e una quantità di frammenti marmorei che provengono dalle decorazioni. I reperti dell'altra sala sono pochi ma sufficienti a rivelarne il fatto che fossero gemelle.[2][9]

Mosaico romano del III secolo d.C. che rappresenta Virgilio con in mano l'Eneide, tra le Muse Clio e Melpomene.

La sala che possiamo ricostruire, quella a sud-ovest, era spaziosa e misurava 27,10m ai lati e 20,10m nella parte anteriore e posteriore. inoltre era ariosa, dato che si alzava per due piani ed era coperta da un soffitto a volta., forse volte a crociera. Il muro che formava il retro della sala aveva al centro un notevole recesso per alloggiare una statua di grani dimensioni; ad entrambi i lati del recesso si trovavano un livello superiore e uno inferiore di nicchi per librerie, due per livello. Le pareti che formavano i lati della sala avevano ognuno un livello superiore e inferiore di sette nicchie. Sotto il livello inferiore stava un podio, interrotto di fronte ad ogni nicchia da tre scalini che davano accesso ai libri ivi contenuti. Le nicchie del livello superiore sono andate distrutte, ma ci sono sicure indicazioni della loro esistenza, poiché si nota una fila di colonne messe sul podio e spaziate in modo che ognuna era opposta all'intervallo tra una nicchia e l'altra; stava lì a sorreggere la galleria che attraversava questo livello superiore. Una scalinata sul retro dell'edificio forniva l'accesso alla galleria. La parte frontale della sala, di fronte alla Colonna Traiana e all'altra sala gemella, era aperta; non c'era muro, ma solo quattro colonne coperte da trabeazione., e serviva da entrata: l'assenza di muro significava che non c'erano porte e quindi partizioni di bronzo venivano poste tra le colonne quando si voleva chiudere le biblioteca. A nord-est l'entrata veniva illuminata dalla luce mattutina e finestre negli altri tre lati del semicerchio formato dalle volte del tetto assicuravano luce per il resto del giorno.[2][9]

Le decorazioni della sala erano sontuose: Traiano aveva concesso ai suoi costruttori di usare marmo e pietra, materiale quasi tutto importato. Il pavimento era lastricato con grandi rettangoli di granito grigio dell'Egitto, separato da strisce di marmo giallo del Nord Africa. Il materiale di costruzione dei muri, in cemento ricoperto di mattoni, era dappertutto rivestito di pavonazzetto, un marmo con venature colorate proveniente dall'Asia Minore. Ogni nicchia era incorniciata con marmo bianco e sovrastata da una modanatura di marmo bianco. Le colonne che sorreggevano la galleria erano di pavonazzetto, con base e capitelli di marmo bianco, e stavano di fronte a pilastri di pavonazzetto che decoravano lo spazio della parete tra le nicchie. La statua nel recesso era di marmo bianco, probabilmente un'immagine dell'uomo responsabile del tutto, libri ed edificio, cioè Traiano.[2]

Bassorilievo romano del filosofo Plotino coi suoi discepoli e rotoli vari.

Le nicchie delle parti laterali avevano una larghezza di 1,61m, mentre quelle del recesso sul retro erano un po' più strette, misurando 1,35 m in larghezza. Poiché solo le porzioni inferiori sono state conservate, si può solo darne una stima dell'altezza, che potrebbe essere il doppio della larghezza, cioè 3,23m. La profondità è di 0,625 m. La cornice di marmo che circondava le nicchie si proiettava oltre i bordi di tutti e quattro i lati; ciò assicurava che venisse lasciato uno spazio tra i lati delle nicchie e le librerie di legno che contenevano. Veniva inoltre lasciato dello spazio nel retro, dato che la profondità delle nicchie era 0,625 m e le librerie, fatte per alloggiare rotoli la cui altezza raramente superava 0,40m, sarebbero state molto meno profonde. Di conseguenza, le librerie non entravano mai in contatto con le pareti e isolavano quindi i rotoli, che erano sensibili all'umidità. Con una serie di sette librerie superiori ed inferiori in ogni parete laterale e quattro contro quella posteriore, si otteneva un totale di 36 librerie. Si è stimato che la loro capienza fosse di circa 10.000 rotoli. Se raddoppiamo la cifra ad includere i rotoli contenuti nella sala gemella, la collezione della biblioteca traianea ammontava a circa 20.000 rotoli.[2][9]

Le biblioteche delle terme

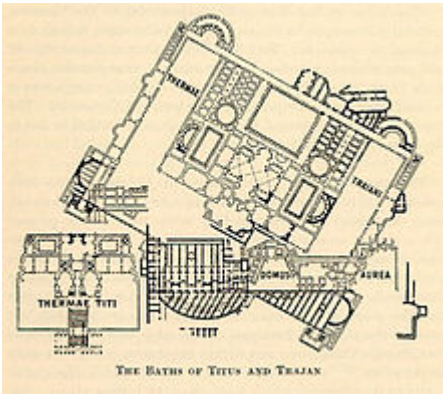
Le biblioteche imperiali sinora descritte erano, come quella di Augusto sul Colle Palatino, adiacenti ad un tempio o, come quelle del Foro di Traiano, incluse in un grande complesso architettonico. Non ne formavano però parte integrale, essendo indipendenti e avendo come sola loro funzione quella di servire i lettori che venivano a consultare i libri ivi contenuti. Senza dubbio, la maggioranza degli utenti avevano interessi professionali in letteratura o erano appassionati del sapere e di certe discipline scientifiche: venivano quindi frequentate da scrittori, avvocati, filosofi, insegnanti, studiosi e così via. Certo questi utenti rappresentavano solo una minima parte della popolazione totale di Roma. Eppure il loro numero doveva esser considerevole, poiché la fama della città come grande centro culturale e fulcro *par excellence* degli studi latini deve aver attirato tali esponenti del sapere da tutto il mondo sotto l'egida dell'Impero.

Quella di Traiano fu l'ultima di questo tipo di biblioteche a venir eretta. Ciò non significa che la costruzione di biblioteche a Roma si fermò, anzi, molte altre ne vennero costruite, ma in altre speciali collocazioni, ove potessero venir usate da un pubblico più vasto e differente: vennero incorporate nelle terme pubbliche imperiali.[2]

Già dal secondo secolo a.C., Roma aveva le sue terme pubbliche e diventarono così popolari che per la metà del secolo successivo ce n'erano circa duecento. Tuttavia solo gente facoltosa aveva i mezzi necessari per frequentarle: erano tutte di proprietà privata e facevano pagare l'entrata. Tale limitazione fu eliminata quando il ministro di Augusto, Marco Vipsanio Agrippa, concesse ai cittadini romani oltre a *panem et circenses*, dei quali godevano da tempo, anche terme pubbliche gratuite. Gli imperatori successivi vollero essere ancor più munifici, e fecero costruire terme che non solo erano gratuite, ma erano anche decorate

sontuosamente e attrezzate oltre misura. In aggiunta, oltre ad offrire tutti i normali servizi termali - sale calde, sale bollenti, bagni freddi, stanze dei massaggi, e così via[10] - questi complessi venivano adibiti anche a centri ricreativi e culturali: intorno all'edificio che ospitava i servizi termali venivano costruiti giardini con viali per il passeggio, cortili per ginnastica o giochi, stanze per riunioni o spettacoli - e biblioteche.[11]

Resti delle Terme di Traiano.



Pianta delle Terme di Tito e Traiano.

Le prime grandi terme imperiali furono edificate da Nerone. Come un satirista romano disse scherzando: "Che c'è peggio di Nerone? Che c'è meglio delle sue terme?"[12] Oggi se ne vedono solo rovine insignificanti. Quelle che invece sopravvivono in una certa quantità per darci un'idea della loro grandezza e splendore, sono le Terme di Traiano, terminate nel 109 d.C. Ciò che rimane è ben lungi dall'essere completo, ma fortunatamente include alcune porzioni della biblioteca.[2][13]

Vi si trovavano le solite due sale. Ognuna veniva situata in un'abside poco profonda nel muro che recintava il grande complesso termale, una nella parete lungo il lato occidentale e l'altra al suo opposto nella parete lungo il lato orientale. I lettori che volevano consultare i libri in greco e latino, dovevano camminare circa 300 metri. L'abside nel muro occidentale è abbastanza ben preservato, tale che si riesce a vederne le caratteristiche basilari, che erano come quelle della biblioteca del Foro Traianeo: al centro della parete ricurva che formava il retro dell'area, c'era una grande nicchia per una statua; ad entrambi i lati c'erano nicchie per i libri - due file, una sopra l'altra, di cinque nicchie ciascuna, venti in tutto. Le nicchie, che misuravano 4,45 m di altezza, 2,06m di larghezza e 0,73m in profondità, sono alquanto più grandi di quelle della Biblioteca Palatina o della biblioteca del Foro di Traiano.[14]

Vista delle Terme di Caracalla.

Ancor meglio conservata è la biblioteca di una delle più famose vedute di Roma: le Terme di Caracalla, iniziate nel 212 e non completate fino ad un decennio e più dopo. Come per le Terme di Traiano, ci sono due sale alloggiate dentro il muro di delimitazione, in questo caso circa 260 metri di distanza tra gli angoli sud-ovest e sud-est del complesso termale. Le biblioteche di Traiano erano absidali, quelle di Caracalla sono rettangolari e misurano 36,3m per 21,9 m. I lati lunghi formavano il davanti e didietro di ciascuna sala. Il davanti si affacciava su un colonnato che lo costeggiava, non c'era parete frontale quindi, solo una fila di dieci colonne. Gli utenti lasciavano il colonnato, passandoci attraverso per entrare nella biblioteca. Quasi sicuramente c'erano degli schermi di bronzo, tipo partizioni a pannello, come per la biblioteca del Foro Traianeo, per chiudere la biblioteca di notte. Al centro della parete posteriore c'era il solito recesso che, a giudicare dall'altezza e larghezza, doveva aver alloggiato una statua colossale. Negli spazi ad entrambi i lati del recesso e lungo le corte pareti, c'erano le nicchie per le librerie, in due file sovrimposte, tre per fila ad ogni lato del recesso e cinque per fila su ogni parete laterale, per un totale di 32 librerie. Sotto la fila più bassa correva un podio interrotto da gradini di fronte ad ogni nicchia; su tale podio stavano le colonne che sorreggevano una galleria di servizio agli utenti del piano superiore.[15]

Per quanto fossero grandi le Terme di Caracalla, ancora più grandi furono quelle edificate nel 305-6 d.C. da Diocleziano. Probabilmente c'era una biblioteca anche lì, ma non possiamo esserne sicuri, né potremo mai esserlo, dato che pare faccia parte delle porzioni interrate e che giacciono sotto le attuali costruzioni e strade

di Roma.

Veduta laterale con l'aula rotonda delle Terme di Diocleziano.

Le terme pubbliche erano frequentate da tutti i romani, uomini e donne, giovani e vecchi, ricchi e poveri. Non ci andavano solo per usare le strutture balneari, ma per passare il tempo in maniera piacevole ed in attività interessanti, passeggiare nei giardini circostanti, giocare a palla o guardare altri che giocavano, ascoltare discorsi eruditi, chiacchierare con amici - o esaminare la biblioteca. I contenuti di tale biblioteca dovevano riflettere questo tipo di interessi, cioè letture con argomenti da passatempo, rilassanti e distensivi, quale alternativa al giocare a palla o far conversazione. Solo più raramente ci saranno stati professionisti o studiosi intenzionati a combinare un bagno con un po' di studio. Le collezioni presumibilmente avranno offerto noti classici, con numerose copie di Omero, di Euripide e Menandro nella sezione greca; di Ennio, Plauto e Virgilio in quella latina, e anche qualche filosofo, se era il caso.

Gli imperatori tenevano molto a cuore le biblioteche pubbliche di Roma. Da Augusto a Traiano, ne aumentarono gradualmente il numero. Da Traiano in poi, e forse anche prima, aggiunsero le biblioteche come parte delle terme pubbliche e continuarono a farlo perlomeno fino all'inizio del terzo secolo. Fecero in modo che le biblioteche che avevano costruito rimanessero in funzione: quando le Biblioteca Palatina fu totalmente incenerita dal grande incendio del 64 d.C. (quello che si dice Nerone abbia appiccato), fu ripristinata durante il regno di Domiziano (81-96).[16] Quando la biblioteca del Portico di Ottavia fu distrutta dal fuoco nell'80 d.C., Domiziano la fece ricostruire e si prese cura di far rimpiazzare alcune delle collezioni perdute con copie provenienti da Alessandria. Il fuoco colpì ancora durante il regno di Commodo, ma la biblioteca fu restaurata dall'Imperatore Gordiano, che ci aggiunse anche 62.000 libri lasciatigli da Quinto Sereno Sammonico.[17][18] Nel 191, un altro incendio distrusse il Tempio della Pace di Vespasiano e probabilmente la relativa biblioteca, ma furono entrambi restaurati completamente dato che facevano bella mostra nel 357.[19] Un catalogo degli edifici importanti di Roma che risale al 350 indica che c'erano a quell'epoca ventinove biblioteche in città, una cifra che certamente include alcune, se non tutte, le biblioteche imperiali. La biblioteca di Traiano era ancora in piedi nel 456, perché un oratore che fece un panegirico per l'imperatore in quell'anno, fu in grado di farsi vanto di aver ricevuto come ricompensa la collocazione della sua statua tra quelle degli autori che decoravano la biblioteca.[2][20]

Bibliothecarius

Si è già menzionato (*v.s.*) che i romani lasciavano i lavori impiegatizi e amministrativi agli schiavi ed ai *liberti*. Ciò valeva sia per gli "statali" che per i privati. una delle iniziative di Augusto per migliorare l'efficienza del governo fu di creare una burocrazia organizzata, che popolò di schiavi appartenenti al servizio imperiale. Coloro che si dimostravano abili, man mano che aumentava la loro anzianità e posizione, ottenevano la *manumissio*, l'affrancamento, e continuavano a lavorare come liberti. Questi schiavi e liberti dell'imperatore, la cosiddetta "famiglia di Cesare" (*familia Caesaris*), si gestivano l'intera gamma impiegatizia, dal più basso commesso di un insignificante dipartimento al capo del più importante ufficio imperiale: erano, in effetti, i classici "dipendenti pubblici". Passavano l'intera vita a svolgere le loro mansioni e i più ambiziosi facevano carriera salendo i gradini delle promozioni. L'ufficio del procuratore era quasi al vertice e in verità la funzione procuratoria presso uno dei maggiori dipartimenti era il massimo della carriera.[2]

Grazie ad alcuni epitaffi, siamo venuti a conoscenza di due impiegati di biblioteca che servirono durante il regno di Tiberio, Caligola e Claudio, cioè tra gli anni 14 e 54 d.C. Una costosa lapide - in marmo bianco, fatta a forma di altare e decorata con sculture - ricorda la memoria di Tiberio Giulio Pappo, che "era intimo

Giovane romano con rotolo.
Pompei, VI Insula Occidentalis - Museo archeologico nazionale di Napoli.

con Tiberio e quindi responsabile di tutte le biblioteche degli imperatori da Tiberio Cesare fino a Claudio Cesare". Un'altra lapide, questa però più semplice e austera, ricorda "Tiberio Claudio Scirto, liberto di Augusto, Direttore delle Biblioteche"; il termine "liberto di Augusto" denomina uno che, come schiavo, era divenuto di proprietà dell'imperatore ed era stato da lui affrancato. Due iscrizioni rivelano che Tiberio aveva creato una nuova posizione, amministratore di tutte le biblioteche di Roma, e la pietra tombale di Scirto ci rivela il titolo ufficiale: "Direttore delle Biblioteche" (*procurator bibliothecarum*). Tiberio aveva sotto la sua tutela quattro o cinque biblioteche pubbliche e apparentemente aveva pensato che tale quantità necessitasse di una gestione centralizzata. Le iscrizioni rivelano inoltre che almeno uno dei due succitati funzionari fosse un liberto, ma non uno studioso o scrittore, bensì un burocrate che aveva raggiunto la sua posizione nel corso di una carriera a servizio dell'imperatore.[21]

Un altro Direttore delle Biblioteche che viene registrato dalla storia è Dionisio di Alessandria e n cambiamento che gli imperatori da Vespasiano (69-79 d.C.) in poi introdussero nella gestione dei posti governativi: per i livelli più alti gli incarichi vennero assegnati a uomini nati liberi delle classi economiche e sociali superiori. Dionisio non era certo un ex-schiavo: era uno stimato cittadino greco di Alessandria ed erudito studioso la cui fama gli permise di diventare capo del Museo Alessandrino. Probabilmente divenne un dipendente governativo sotto Vespasiano o Tito (79-81) e come primo incarico ebbe la direzione delle biblioteche e successivamente divenne Segretario degli Affari Greci. La formazione di Dionisio lo rendeva una scelta logica quale dirigente di un gruppo di biblioteche, ma poiché era una posizione che lui aveva assunto come parte di una carriera, deve averla tenuta per un tempo limitato, andandosene quando ebbe ricevuto una nomina superiore, cioè quella del Segretariato. In altre parole, il Direttore delle Biblioteche non era un incarico a lunga scadenza, come quando veniva dato quale vertice di una carriera burocratica per liberti imperiali. Gli impiegati delle biblioteche perdevano quindi il beneficio di una lunga relazione con il proprio capo, come avevano goduto coi liberti ufficiali, ma ci guadagnavano dal punto di vista di gestione, dato che avevano superiori capaci ed in grado di gestire sia le collezioni che il bilancio economico.[22]

Gli impiegati stessi erano schiavi e alcuni anche liberti. Nelle biblioteche create dagli imperatori, essi provenivano dall *familia Caesaris*, e a capo di ogni gruppo c'era un *bibliothecarius*, il **bibliotecario**. Che questo fosse il suo titolo viene comprovato da un giocoso passo di una lettera inviata nel 144/145 da Marco Aurelio, futuro imperatore (161-180), al suo insegnante e precettore, Marco Cornelio Frontone. Aurelio scrive di aver letto due libri molto interessanti ed è sicuro che anche Frontone li vorrà leggere, ma non deve andare a prenderle presso la biblioteca del Tempio di Apollo, dato che quelle copie ce l'ha lui (Aurelio); deve invece andare ad ingraziarsi il *bibliothecarius Tiberianus* "il bibliotecario (della biblioteca) di Tiberio".[2][23]

Il *bibliothecarius* aveva quindi alle sue dipendenze un gruppo di "impiegati" della *bibliotheca*, che venivano assegnati sia alla sezione greca, che a quella latina, e probabilmente tali impiegati erano in maggioranza scribi, ma anche "conservatori" o restauratori (dei rotoli) e *vilici*, cioè assistenti, o fattorini, o

commessi, che andavano in giro a prendere e riporre i rotoli in uso. Indipendentemente dalle varie mansioni che avessero, tutti dovevano avere un minimo di istruzione, saper leggere e scrivere, e a seconda della lingua che parlavano, venivano assegnati alla sezione greca o latina.[24]

Collezioni

Capsa (o *scrinium*), contenitore di rotoli.[25]

Per quanto riguarda i titoli greci, le biblioteche di Roma dovevano essere alquanto selettive. La Biblioteca di Alessandria, fatta per contenere un deposito esaustivo di scritti greci, aveva circa 490.000 rotoli. La sua rivale, la Biblioteca di Pergamo ne possedeva almeno 200.000. La biblioteca del Foro di Traiano, quasi sicuramente la più grande di Roma, aveva spazio per soli 10.000 rotoli nella sala greca. La Biblioteca Palatina, con la metà delle librerie, ne aveva molti di meno. Non c'è ragione di credere che le biblioteche di Tiberio o Vespasiano fossero di molto più grandi e quindi ne contenessero una maggiore quantità. In altre parole, le collezioni di libri greci presso le biblioteche pubbliche di Roma erano una frazione di ciò che era disponibile.[2]

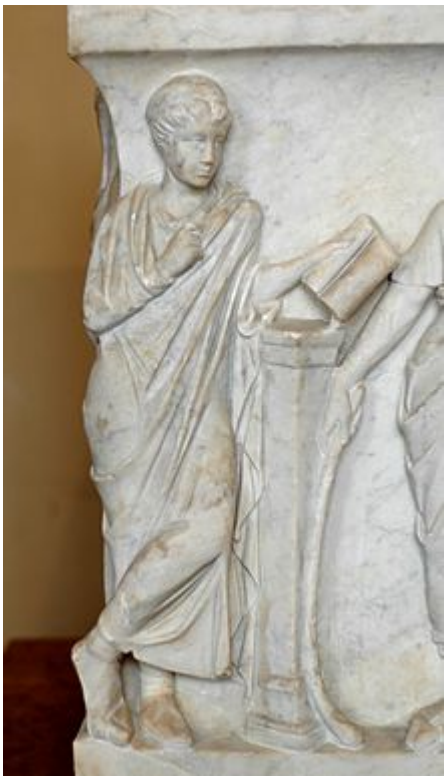
Ben diversa era invece la situazione dei libri in latino. Quando Pollione aprì la prima biblioteca pubblica, sebbene si trovasse dinanzi a circa sette secoli di scritti tra i quali scegliere per la sua sezione greca, ne aveva solo due per quella latina. In teoria aveva quindi abbastanza spazio per farvi entrare tutto ciò che considerava di valore.

Tuttavia abbiamo solo incerte indicazioni su quali libri fossero conservati sulle scansie delle biblioteche romane. Per esempio, dobbiamo ad una sfortunata vicenda del poeta Ovidio il fatto di conoscere che tutte e tre biblioteche esistenti al tempo di Augusto contenevano autori contemporanei. Sebbene fosse uno dei più celebrati poeti alla corte dell'imperatore, Ovidio venne coinvolto in un qualche scandalo e nell'anno 8 d.C. venne esiliato da Roma ed i suoi libri proibiti. Questa situazione gli fece scrivere durante l'esilio un poema di lamentazione nel quale scrive che la Biblioteca Palatina "offre ai lettori le opere di uomini illustri di cultura passati e presenti" ma non tiene nulla di suo, né la biblioteca del Portico di Ottavia né quella di Pollione. Quindi se ne deduce che la Biblioteca Palatina ospitava scritti sia precedenti che contemporanei ad Ovidio, e le altre due tenevano almeno quelle contemporanee, come le poesie di Ovidio. Si è citato precedentemente (*v.s.*) che Pollione aveva messo una statua di Varrone nella sua biblioteca, mentre Varrone era ancora in vita; si può quindi supporre che la collezione includesse tutta l'opera di Varrone, che era massiccia. Inoltre, da un commento che fa Svetonio nella biografia di Caligola, possiamo desumere che tutte le biblioteche della sua epoca avessero opere di Virgilio e Livio, dato che Svetonio asserisce come Caligola stimasse questi due autori così poco che "fu vicino a bandire i loro scritti e le loro statue da tutte le biblioteche".[26]

Ad ogni modo, per un serio approfondimento delle opere greche, gli studiosi dovevano andare ad Alessandria d'Egitto. Per quelle latine invece, il posto migliore era Roma. Sebbene le informazioni a noi disponibili ci permettano di citare solo alcuni titoli a caso che potevano essere tra le collezioni delle "sale latine" delle biblioteche romane, possiamo però esser certi che tutto quello che era di valore in questa lingua fosse ivi disponibile. L'insieme di tutte le biblioteche di Roma fecero per il latino quello che la grande biblioteca di Alessandria aveva fatto da sola per il greco.[2][27] E Roma quasi certamente seguì la prassi alessandrina di accertarsi che i testi delle proprie librerie fossero accurati e, dove possibile, senza errori scribali di trascrizione o altre omissioni. Ciò fu di immenso beneficio, in quanto assistette sia gli amanti della letteratura che volevano esser certi di star leggendo le esatte parole che, per dirne uno, Virgilio aveva

scritto in una sua data opera, sia gli acquirenti di libri che, quando ordinavano un titolo ad un libraio e questi non avendolo mandava il suo scriba alla biblioteca per farne una copia, potevano esser sicuri che ciò che ricevevano era una copia fedele del testo originale.

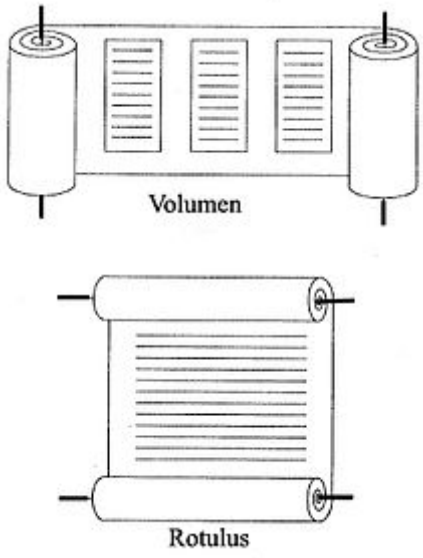
Acquisizioni



Calliope, musa della poesia epica, che tiene in mano un *volumen*[28]

Le biblioteche d'oggi acquisiscono la maggioranza dei loro libri tramite l'acquisto commerciale e alcune anche tramite donazioni. Le biblioteche pubbliche di Roma antica acquisivano le loro collezioni a volte grazie a donazioni, ma più che altro tramite la copiatura dei testi, e un minimo, raramente, con l'acquisto.

Durante il periodo della Repubblica romana, il modo principale con cui i libri entravano in circolazione era stato grazie alla presentazione di copie che gli autori offrivano agli amici, patroni, proprietari di collezioni private, e altri. Questo continuò ad essere un mezzo di diffusione importante, anche dopo la creazione di biblioteche pubbliche, poiché gli autori aggiungevano le biblioteche alle loro liste di omaggi. Erano infatti desiderosi di vedersi sulle mensole delle librerie, dato che era un segno di popolarità ma anche un modo di allargare il proprio giro di lettori.[29]



Differenti formati di scrittura: *volumen* e *rotulus*.

È quindi certo che le biblioteche acquisissero la maggioranza dei loro contenuti correnti grazie ai donativi degli autori stessi. Per le opere più antiche, sebbene anch'esse spesso fossero oggetto di dono - vedi per esempio quello di Tiberio delle opere di tre poeti greci di età ellenistica[30] - la maggioranza proveniva da copie che venivano commissionate. Uno dei metodi usati per rifornire la Biblioteca Palatina e la Biblioteca del Portico di Ottavia era quello di inviare scribi a trascrivere libri posseduti dai vari magnati romani, tipo i *volumina* della biblioteca di Pollione. Alcune delle biblioteche più note dei tempi repubblicani, come quella di Varrone o Lucullo o Silla, subirono confische a causa del fatto che i rispettivi proprietari erano dalla parte sbagliata nella Guerra Civile, cioè tra i perdenti.[31] Altri libri erano probabilmente disponibili da altre fonti: la splendida biblioteca di Attico era di certo disponibile: rimanendo astutamente apolitico, Attico era sopravvissuto a tutte le traversie dell'epoca e morì serenamente nel suo letto nel 32 con la sua proprietà intatta. Avendo a disposizione le collezioni di Pollione, di Attico e di altri simili, la gente di Augusto si trovò a portata di mano, a Roma stessa, tutti i titoli latini che desideravano e molti anche dei greci. Per poi averne altri in greco, c'era sempre la Biblioteca di Alessandria a cui rivolgersi.[32]

Infine, la biblioteche imperiali ogni tanto compravano libri dalle librerie romane, sebbene, specialmente durante i primi tempi (alla fine della Repubblica) i negozi di libri avessero una cattiva reputazione. L'attività principale della libreria era quella di fornire libri richiesti dai propri clienti, il che significava che i librai dovevano individuare copie da cui trascrivere e ciò creava un problema in una città che aveva solo

biblioteche private. L'arrivo dell'impero generò un nuovo clima culturale che ampliò il ruolo del commerciante di libri. Roma diventò il centro per eccellenza della letteratura e del sapere latini e attirò scrittori, letterati, studiosi, studenti, insegnanti e altri, da tutto il mondo circostante. Questa atmosfera di cultura ed erudizione non solo fece crescere le file degli acquirenti di libri, ma ispirò le librerie a fornire un nuovo servizio: aver sempre disponibili per vendita immediata le opere di autori contemporanei popolari, specialmente i poeti.[2][33]

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Dal rotolo al codex*** *e* ***Biblioteche provinciali dell'Impero Romano****.*

Note

1. ^ Svetonio, *Caes.* 44.
2. Testo principale consultato per questa voce: Lionel Casson, *Libraries in the Ancient World*, Yale University Press (2001), pp. 80-108 (EN) ; si è inoltre visionata la trad. ital. *Biblioteche del mondo antico*, Sylvestre Bonnard (2003). ISBN 978-8886842563 (IT) . Cfr. anche *Encyclopaedia Britannica (1911)*, *s.v.* "Ancient Libraries - Roman" e *passim*; G. Biagio Conte, *Profilo storico di letteratura latina. Dalle origini alla tarda età imperiale*, Mondadori (2004); S. Martinelli Tempesta (cur.), *La trasmissione della letteratura greca e latina*, Carocci (2012).
3. ^ Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* 6.5.2. Vedi anche Biagio Lanzellotti, *Della vita e degli studj di Cajo Asinio Pollione Marrucino*, Prato, tip. Aldina F. Alberghetti (1875).
4. ^ *Oxford Classical Dictionary*, 3ª ed., *s.v.* "Asinius Pollio, Gaius". Sulla sua biblioteca, vedi Isidoro di Siviglia, *Etymologiae* 6.5.2; sulla collocazione cfr. C. Calmer, "Antiken Bibliotheken", *Skrifter utgivna av Svenska Institutet I Rom* 10 (Opuscola Archaeologica 3, Lund, 1944), pp.156-157; per la statua di Varrone, cfr. Plinio, *N.H.* 7.115.
5. ^ Per le biblioteche di Augusto ed i riferimenti citati in questa sezione di voce, si veda Svetonio, *Augustus* 29.3 (Palatino); Plutarco, *Marcellus* 30.6 e Cassio Dione 49.43.8 (Portico di Ottavia). Per le due sezioni della biblioteca del Portico, cfr. *Corpus Inscriptionum Latinarum* 6.4433, 4435. Per ciò che rimane della Biblioteca Palatina, cfr. V. Strocka, "Römische Bibliotheken", *Gymnasium* 88 (1981), pp.298-329.
6. ^ V. Strocka, *cit.*, p.308, fig. 4; per *armaria* vedi Plinio il Giovane, *Epistulae* 2.17.8.
7. ^ Scriptores Historiae Augustae, *Tacitus* 8.1, dove si menziona un libro che si trovava "nella sesta libreria della biblioteca di Traiano" (*in bibliotheca Ulpia in armario sexto*). È logico supporre che il sistema di numerazione fosse simile e comune per tutte le biblioteche imperiali.
8. ^ Per Tiberio cfr. Plinio, *Naturalis historia* 34.43, che cita una *bibliotheca templi Augusti*, e Gellio, 13.20.1 con una *domus Tiberianae bibliotheca*. Potrebbero riferirsi alla stessa biblioteca; cfr. *Paulys Real-Encyclopädie, cit.* p. 418. Per la biblioteca di Vespasiano, cfr. Gellio 16.8.2. Sulla grande statua, vedi Svetonio, *Tiberius* 74 e Plinio, *Naturalis historia* 34.43.
9. J. Packer, *The Forum of Trajan in Rome*, Berkeley (1997), pp. 450-454.
10. ^ Lo sviluppo interno tipico era quello di una successione di stanze, con dentro una vasca di acqua fredda, la sala del frigidario, solitamente circolare e con copertura a cupola e acqua a temperatura bassa, seguita all'esterno dal calidario, generalmente rivolto a mezzogiorno, con bacini di acqua calda. Tra il frigidario e il calidario vi era probabilmente una stanza mantenuta a temperatura moderata, il tepidario, stanza adiacente al calidario in cui veniva creato un raffreddamento artificiale. Assieme al calidario veniva usata quella che ai nostri giorni viene chiamata la sauna finlandese, ovvero il passaggio repentino dal caldo al freddo e viceversa.
11. ^ Seneca, *De tranquillitate animi* 9.6 (dove si menezionano "*armaria* di cedro e di avorio"); vedi spec. J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'impero*, Laterza (1993), pp.254-263.

12. ^ Marziale 7.34.4-5.
13. ^ E. Nash, *Pictorial Dictionary of Ancient Rome*, New York 2ª ed. (1968), pp.460-464.
14. ^ V. Strocka, "Römische Bibliotheken", *Gymnasium* 88 (1981), pp.311-313; E. Nash, *cit.*, II, pp. 472-477, spec. 476, fig. 1290.
15. ^ V. Strocka, "Römische Bibliotheken", *cit.*, pp.315-316; E. Nash, *cit.*, II, pp. 434-441, spec. 438, fig. 1237.
16. ^ C. Callmer, "Antiken Bibliotheke n" *cit.*, pp. 157-159; V. Strocka, "Römische Bibliotheken", *cit.*, pp.311-313.
17. ^ Cassio Dione 66.24.2; Svetonio, *Domiziano* 20.
18. ^ *Encyclopaedia Britannica* (1911), *s.v.* "Roman Provincial Libraries".
19. ^ Cassio Dione 73.24.1-2; Ammiano Marcellino 16.10.14 (dove elenca il tempio come una delle attrazioni della città nel 357).
20. ^ Sidonio Apollinare, *Carmina* 8.7-8 e *Epistulae* 9.16.2 righe 25-28.
21. ^ Su Pappo, vedi *American Journal of Archaelogy* 63 (1959) p. 384 e cfr. la voce in *Prosopographia Imperii Romani*, Saec. I, II, III, Parte IV, Berlino (1952-1956) 2ª ed., nr. 447, dove Pappo è identificato come liberto; S. Panciera afferma su *Epigraphica* 31 (1969) pp. 112-120, forse giustamente, che doveva essere nato libero, probabilmente un greco che aveva recentemente acquisito la cittadinanza romana. "Un intimo" è reso dal latino *comes*, cfr. Panciera *cit.* pp.113-114. Su Scirto vedi *Corpus Inscriptionum Latinarum* 10.1739 e N. Lewis, *Papyrus in Classical Antiquity*, Oxford (1974) 1587. Su "liberto di Augusto", cfr. P. Weaver, *Familia Caesaris*, Cambridge (1972), p. 2, 7; sulle funzioni e uffici procuratoriali al vertice, pp. 267-281.
22. ^ Si veda per es. il *Curriculum Vitae* di Valerio Eudemone, la cui carriera fu facilitata dall'Imperatore Adriano: "Commissario delle Finanze di Alessandria; Direttore delle Biblioteche, sia greche che latine; Segretario della Corrispondenza in Greco; Procuratore della Licia [seguito da una procuratoriato di altre sei regioni in Asia Minore]; Commissario delle Eredità; Procuratore della Provincia d'Asia; Procuratore della Provincia di Siria; Prefetto dell'Egitto." Durante il suo mandato come Direttore delle Biblioteche, Eudemone portava con sé un bagaglio di abilità ed esperienze in economia e finanza che avranno certamente beneficiato la gestione delle biblioteche delle quali era direttore, sebbene non tenesse questo incarico molto a lungo. Cfr. H. Pflaum, *Les carrières procuratoriennes équestres sous le haut-empire romain*, Parigi (1960-1961), pp.111-112; *Les procurateurs équestres sous le haut-empire romain*, Parigi (1950), pp. 236-237, 264-271.
23. ^ Frontone, *Epistulae* 4.5.2.
24. ^ *Corpus Iscriptionum Latinarum* 6.5884, 6.5189, 6.5191, 6. 5188. Vedi anche L. Casson, *op. cit.*, spec. p. 98.
25. ^ Dettaglio da statua di bambino che indossa una toga (epoca tiberiana, I secolo d.C.), esposta nell'atrio del Museo Archeologico di Milano.
26. ^ Ovidio, *Tristitia* 3.1.59-72. Per Caligola, cfr. *Caligula* 34.2.
27. ^ W. Harris, *Ancient Literacy*, Cambridge (1989), *passim*; R. Syme, *The Roman Revolution* Oxford, (1939), trad. it. 1962 *La rivoluzione romana*.
28. ^ Dettaglio del “Sarcofago delle Muse”, che rappresenta le nove muse ed i loro attributi. Marmo, prima metà del II secolo d.C., trovato sulla Via Ostiense.
29. ^ N. Horsfall in *Greece and Rome* 40 (1993), pp. 61-62.
30. ^ Svetonio, *Tiberius* 70.2.
31. ^ La villa di Varrone con la sua biblioteca fu saccheggiata da Marco Antonio; la biblioteca di Lucullo fu ereditata da suo figlio, che fu ucciso a Filippi nel 42 a.C. mentre combatteva dalla parte di Bruto e Cassio; quella di Silla era stata ereditata da suo figlio Fausto, che venne ucciso mentre combatteva contro Cesare in Africa nel 46 a.C.
32. ^ R. Syme, *cit.*, p. 257. Vedi anche R. Starr in *Classical Quarterly*, 37 (1987) pp. 222-223.

33. ^ R. Starr in *Phoenix* 44 (1990), pp. 148-157.

Voci correlate

- Architettura romana
- Biblioteca
- Biblioteche antiche
- Codex
- Corpus Inscriptionum Latinarum
- Editio princeps
- Letteratura greca
- Letteratura latina
- Libro
- Lingua latina
- Lingua greca
- Papiro
- Prime biblioteche romane
- Roma antica
- Storia della letteratura latina
- Terme romane

Altri progetti

- Wikisource contiene una pagina dedicata a **Biblioteche della Città di Roma**

Collegamenti esterni

- *La diffusione delle biblioteche nell'antica Roma*., di Rachele Infascelli, su *Supereva.it*
- *"Le origini della letteratura latina"*. URL consultato il 29 maggio 2020 (archiviato dall'url originale il 9 dicembre 2012)., scheda su *pksoft.it*
- *"Letteratura latina", videocorso a puntate*., su YouTube
- *Introduzione alla Letteratura Latina*..
- *"Biblioteche di Roma"* (archiviato dall'url originale il 6 giugno 2012)., del Comune di Roma, con motore di ricerca volumi.
- *"A Brief History of Roman Libraries"*. URL consultato il 27 maggio 2018 (archiviato dall'url originale il 9 maggio 2012)., su *roman-empire.net* (**EN**)
- *Immagini di antiche biblioteche romane*. (**EN**)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Biblioteche_della_Città_di_Roma&oldid=131635251"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 21 gen 2023 alle 17:22.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Scultura romana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **scultura romana** si sviluppò in tutta la zona di influenza dell'Impero romano, con il suo centro nella metropoli, tra il VI secolo a.C. e il V secolo d.C. Roma ebbe una propria arte e scuola autoctona e indipendente, anche se inserita nei continui rapporti e traffici in tutto il bacino del Mediterraneo e oltre. In origine si ispirò alla scultura greca, principalmente attraverso la mediazione etrusca, e poi direttamente, attraverso il contatto con le colonie della Magna Grecia e con la stessa Grecia continentale nel periodo ellenistico.

Augusto loricato, Musei Vaticani

La tradizione greca continuò ad essere un riferimento costante durante tutto il corso dell'arte scultorea a Roma, ma contraddicendo un'antica e diffusa opinione che i Romani fossero solo meri copisti, ora si riconosce che non solo furono capaci di assimilare e sviluppare le loro fonti con maestria, ma anche di apportare un contributo originale e importante a questa tradizione, visibile specialmente nel ritratto, genere che godette di singolare prestigio e che lasciò esempi di grande perizia tecnica e alta espressività, e nella scultura decorativa dei grandi monumenti pubblici, dove si sviluppò uno stile narrativo di grande forza e carattere tipicamente romano.[1]

Dopo il consolidamento dell'Impero romano, altre influenze straniere, soprattutto orientali, determinarono una progressiva separazione dal canone greco verso una semplificazione formale di tendenza astratta, che stabilì le basi dell'arte bizantina, paleocristiana e medievale. Questo processo, tuttavia, si intercalò con vari periodi di recupero del classicismo, che oltre a rafforzare il vincolo simbolico con il passato furono utili per il mantenimento della coesione culturale e politica del vasto territorio. Neanche la cristianizzazione dell'impero poté determinare l'esclusione dei riferimenti classico-pagani dalla scultura romana, e fino al V secolo, quando l'unità politica si ruppe definitivamente, i modelli classici continuarono ad essere imitati, ma adattati ai temi del nuovo ordine sociale, politico e religioso che si era instaurato.[2]

Per quanto questa sintesi tenti di mantenersi in una cronologia più o meno ordinata e cerchi di stabilire la specificità di ciascuna fase, lo studio della scultura romana si è rivelato una sfida per i ricercatori essendo la sua evoluzione tutt'altro che logica e lineare. I tentativi di imporre un modello di sviluppo formale come un sistema organico sulla storia della scultura romana si mostrano inaccurati e poco realistici. Malgrado le divergenze tra gli studiosi su molti punti, ormai si ha un'idea più o meno chiara sulle caratteristiche generali di ogni tappa evolutiva, ma il modo in cui tali caratteristiche si evolsero e si trasformarono da una tappa all'altra ha dimostrato di essere un processo molto complesso che è ancora lontano dall'essere ben compreso. Una tendenza duratura allo storicismo e all'eclettismo, ancora più pronunciata di quella osservata durante l'Ellenismo, insieme alla presenza di stili ben differenziati nella scultura prodotta in uno stesso momento storico per le diverse classi sociali, e anche dentro un'unica classe, tenendo conto delle necessità di ogni tema e situazione, rendono la questione ancora più intricata.[3]

Oltre al grande merito intrinseco della produzione scultorea romana, l'abitudine generalizzata della copia di opere greche più antiche e la permanenza di allusioni al classicismo greco lungo tutta la sua storia, anche attraverso il Cristianesimo primitivo, mantenne viva una tradizione e un'iconografia che in altra forma avrebbero potuto perdersi. Dobbiamo a Roma, così, buona parte della nostra conoscenza della cultura e dell'arte della Grecia antica, e in più la scultura romana – insieme a quella greca – ebbe un'importanza fondamentale nella formulazione dell'estetica del Rinascimento e del Neoclassicismo, attestando la sua vitalità e il suo significato nei tempi moderni, oltre ad essere considerata oggi come uno dei corpi artistici più importanti della cultura occidentale, come provano l'immensa quantità di studi specializzati di cui è oggetto e il fascino che ancora esercita sul grande pubblico.[4]

Indice

Il ruolo della scultura nella società romana

Contesto storico
- Tradizione etrusco-romana
- Ellenismo e Neoatticismo

Periodo imperiale

Tipi di scultura
- Ritratto
- Statue
- Sarcofagi
- Rilievi architettonici

Altri usi
- Cammei
- Giocattoli
- Statuette di culto privato
- Utensili decorati

Scultura tardo-imperiale

Uso del colore come risorsa mimetica ed espressiva

Lascito

Note

Bibliografia

Voci correlate

Altri progetti

Collegamenti esterni

Il ruolo della scultura nella società romana

Era una società fortemente visiva. Con la maggioranza della sua popolazione analfabeta e incapace di parlare il latino erudito che circolava fra l'élite, le arti funzionavano come una specie di letteratura accessibile alle grandi masse, che confermava le ideologie e divulgava l'immagine di eminenti personalità. In questo contesto, la scultura godette di una posizione privilegiata, che occupava tutti gli spazi pubblici e privati e riempiva la città con innumerevoli esempi di varie tecniche. Gran parte della scultura prodotta a Roma appartiene alla sfera religiosa o è in qualche maniera ad essa legata. Perfino i ritratti avevano frequentemente associazioni con il sacro, e così come in tutte le culture, Roma non si discostò dalla pratica di produrre immagini propriamente di

culto, che erano presenti dai grandi templi pubblici fino alla più modesta delle abitazioni. Non solo i grandi generi scultorei in bronzo e in marmo divennero comuni – la statuaria, i grandi sarcofagi, i rilievi architettonici, i cammei intagliati in pietre preziose –, ma più ancora le statuette in terracotta, le semplici lastre funerarie, le maschere mortuarie in cera, il cui costo era alla portata delle classi più basse, e senza parlare delle monete, che possono essere viste come una specie di rilievo in miniatura ed erano diffuse anche tra la massa del popolo.[5] Jaś Elsner dice:

Ricostruzione ipotetica della *Via Appia*, nell'antica Roma

Lare romano in bronzo del I secolo d.C., M.A.N., Madrid

> «Tali immagini, confrontandosi con i sudditi imperiali in tutte le forme della loro vita sociale, economica e religiosa, contribuirono a costruire un'unità simbolica tra i diversi popoli che componevano il mondo romano, concentrando il loro senso della gerarchia in un individuo supremo. Quando un imperatore moriva, i suoi eredi potevano venerare le sue statue come quelle di un dio – proclamando una continuità nella successione ed erigendo templi in suo onore –. Quando un imperatore era rovesciato, le sue immagini erano sradicate violentemente in una *damnatio memoriae*, un'abolizione di ogni suo ricordo, che informava la popolazione visivamente e convincentemente dei mutamenti della maggiore autorità politica (...). Il politeismo non era una religione di scritture e dottrine, sotto la struttura di una chiesa gerarchica e centralizzata, ed era piuttosto un insieme di luoghi di culto, rituali e miti, amministrati dalle comunità e molte volte dai sacerdoti ereditari. Era eclettico e diversificato, ampio, pluralista e tollerante. Così le immagini e i miti fornivano le principali forme della "teologia" nel mondo antico.[6]»

Quando il Cristianesimo diventò la religione ufficiale, il ruolo dell'arte cambiò radicalmente, anche se non aveva perso la sua importanza centrale. Il dio cristiano non era conosciuto attraverso le immagini, ma attraverso le scritture e i loro profeti e commentatori. Tuttavia, la scultura e il suo repertorio di rappresentazioni naturalistiche convenzionali fu adottata dalla chiesa nascente per la composizione di allegorie e continuò ad essere praticata nella sfera laica pubblica e privata come decorazione, come registro storico o per il ritratto fino al crollo finale dell'impero, anche come modo di enfatizzare l'eredità classica condivisa da tutti e al fine di stabilire l'unità culturale in un momento in cui le periferie cominciavano a sviluppare culture proprie con un alto grado di indipendenza e diventava sempre più complicato il compito di mantenere il territorio unificato.[7]

Contesto storico

L'origine di Roma è controversa, probabilmente fu fondata a metà dell'VIII secolo a.C. da una mescolanza di popoli italici che vivevano nella regione del Lazio dal X secolo a.C. Alcuni sostengono la tesi che fu fondata dagli Etruschi, che vivevano al nord, e il mito dice che la sua fondazione si deve a Romolo e Remo, discendenti di Enea, eroe di Troia. Altre evidenze suggeriscono fortemente la presenza di gruppi di immigranti

transalpini, celtici e germanici, che avrebbero lasciato i loro tratti fisici in alcune famiglie dell'aristocrazia romana, come i Flavi, e sarebbero stati la causa della presenza di nomi come *Rufus* e *Rutilius* (rispettivamente «rosso» e «arrossato») in un popolo di carnagione fondamentalmente scura.[8]

Scultura tardo-etrusca, II secolo a.C., Museo del Louvre

Tradizione etrusco-romana

Tra il VII e il VI secolo a.C. gli Etruschi dominarono la parte centro-settentrionale della penisola italiana, e almeno alcuni dei semi-leggendari re di Roma furono etruschi. La loro arte, che già era in larga misura un'interpretazione dello stile greco arcaico, divenne l'arte dei Romani. Così come avrebbero fatto più tardi con l'arte greca, i Romani non solo copiarono i modelli formali etruschi, ma nelle proprie guerre contro di loro si appropriarono delle loro opere d'arte e le presero per la decorazione della propria capitale. Le prime sculture realizzate a Roma di cui si ha notizia datano dal VI secolo a.C. e il loro stile è totalmente etrusco. Il famoso *Apollo di Veio*, di questa epoca, ci dà una buona informazione sulle tendenze estetiche allora vigenti.

Ipogeo dei Volumni, a Perugia, arte etrusca di transizione al dominio romano

Gli Etruschi erano esperti in vari generi scultorei, dalla statuaria funebre e dai sarcofagi fino ai gruppi monumentali, e in molti aspetti anticiparono l'estetica del prosaico che i Romani avrebbero sviluppato più tardi. Furono maestri nelle «scene di genere», che rappresentavano la vita comune, persone del popolo in attività caratteristiche, e anche nel ritratto si mostrarono artefici di prim'ordine. Ma forse dove erano stati più originali fu nell'arte funeraria. Svilupparono una tipologia specifica per le urne funerarie, che consisteva in una cassa decorata con rilievi e chiusa da un coperchio nella quale vi era un ritratto reclinato del defunto, a corpo intero, a volte accompagnato dal proprio coniuge, un modello che i Romani avrebbero adottato in molti dei loro sarcofagi. Il *Sarcofago degli Sposi* del Museo nazionale etrusco, e l'*Ipogeo dei Volumni*, una cripta a Perugia con vari sarcofagi, sono esempi ben conosciuti. Malgrado il progressivo abbandono della tradizione etrusca durante la fase ellenistica che sarebbe venuta in seguito, tracce di essa si troveranno ancora fino all'epoca di Augusto.[9]

Ellenismo e Neoatticismo

Intanto, la Grecia evolveva verso il suo classicismo, il cui apogeo si verificò nel IV secolo a.C. In quell'epoca Roma iniziò la sua espansione verso il sud, già indipendente dagli Etruschi dopo quasi un secolo di lotte per la supremazia regionale, entrando in contatto più intimo con l'arte greca attraverso le colonie della Magna Grecia, la cui cultura sofisticata impressionava i Romani. Poi, i nobili di Roma cominciarono a desiderare opere greche nei loro palazzi, e ingaggiarono artisti greci perché realizzassero copie delle composizioni più celebri, a volte pagando prezzi favolosi per esse.[10]

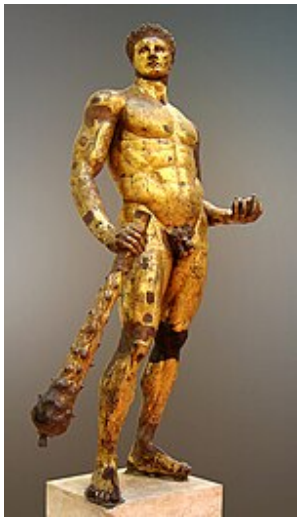
Poco più tardi, Alessandro Magno conquistò la Grecia e portò la sua arte fino all'India passando per la Persia e arrivando anche all'Egitto. L'impatto di questa espansione ebbe due significati, uno sui popoli conquistati, definendo nuovi orientamenti per la loro cultura e la loro arte, e uno inverso sulla stessa cultura greca, che assimilò una varietà di elementi orientali. Con la frammentazione dell'impero alessandrino dopo la morte del conquistatore, si formarono vari regni di radice locale – Bitinia, Galazia, Paflagonia, Ponto, Cappadocia, l'Egitto della dinastia tolemaica –, che incorporarono nuovi costumi greci, evolvendo poi in maniera propria. A questa fusione di influenze orientali e greche si deve il nome di Ellenismo. L'interesse per il passato fu una

caratteristica distintiva del periodo. Si fondarono i primi musei e biblioteche, come a Pergamo e ad Alessandria, uscirono biografie degli artisti più notevoli, la critica d'arte si sviluppò e i viaggiatori descrissero la geografia, la storia e i costumi delle varie regioni che visitavano nelle prime guide turistiche mai scritte.[11]

Pseudo-Seneca, I secolo a.C., copia di un originale ellenistico del II secolo a.C., Museo archeologico nazionale di Napoli

Lo storicismo del periodo fece sì che stili anteriori fossero emulati in una sintesi eclettica, ma con una progressiva secolarizzazione nella tematica e una preferenza per opere drammatiche e movimentate, la cui intensità espressiva è stata paragonata da alcuni allo stile barocco. L'infanzia, la morte e la vecchiaia, e anche l'umorismo, temi quasi senza precedenti nell'arte greca classica, furono introdotti e largamente coltivati. Inoltre, si sviluppò tra le élite di vari paesi un gusto febbrile per il collezionismo di opere d'arte, dove i Romani si sarebbero rivelati i più entusiasti.[12][13][14]

Nel 212 a.C., i Romani conquistarono Siracusa, una ricca e importante colonia greca in Sicilia, adornata con una profusione di opere d'arte ellenistica. Tutto fu saccheggiato e portato a Roma, dove sostituì la linea della scultura etrusca che era ancora coltivata. Il saccheggio di Siracusa fu l'impulso finale per lo stabilimento definitivo della norma greca nel cuore della Repubblica, ma trovò anche opposizione.



Ercole Capitolino, classicista, II secolo a.C., Musei Capitolini

Marco Porcio Catone denunciò il saccheggio e la decorazione di Roma con le opere elleniche, considerando ciò un'influenza pericolosa per la cultura nativa, e deplorando che i Romani applaudissero le statue di Corinto e Atene e ridicolizzassero la tradizione decorativa in terracotta degli antichi templi romani. Ma tutto fu vano. L'arte greca aveva sottomesso quella etrusco-romana nel gusto generale, al punto che le statue greche erano tra le prede di guerra più ambite ed erano esibite ostentatamente nei cortei trionfali di tutti i generali conquistatori.

Nel trionfo di Lucio Emilio Paolo Macedonico dopo la conquista della Macedonia nel 168 a.C., sfilarono duecentocinquanta carrozze piene di statue e dipinti, e nella conquista dell'Acaia nel 146 a.C., che decretò la fine dell'indipendenza greca e la sottomissione all'Impero romano, Plinio dice che Lucio Mummio Acaico riempì letteralmente Roma di sculture.[15] Poco dopo, nel 133 a.C., l'impero ricevette in eredità il regno di Pergamo, dove vi era una fiorente e originale scuola di scultura ellenistica.[16]

Gradiva, esempio di scultura della scuola del Neoatticismo

In questo periodo la domanda per la statuaria era ormai enorme e in Atene i laboratori di scultura lavoravano praticamente solo per i *connaisseurs* romani, che dimostravano il loro gusto raffinato pretendendo opere che imitassero la produzione classicista del V e IV secolo a.C., evitando gli eccessi espressivi dell'Ellenismo posteriore, formandosi una scuola revivalista che prese il nome di Neoatticismo e che continuò a prosperare nella stessa Roma fino al II secolo a.C. La scuola del Neoatticismo rappresenta la prima apparizione nella storia di un movimento che legittimamente può essere chiamato Neoclassicismo.[17]

Quando per qualche motivo era impossibile ottenere originali, specialmente nel caso di opere già celebrate, si realizzavano copie in marmo o in bronzo, ma a quanto pare i Romani non facevano una distinzione valutativa o estetica importante tra un originale e una copia, com'è comune oggi. Tra le centinaia di modelli esistenti nella produzione greca, i Romani ne favorivano appena un centinaio circa, che furono copiati su larga scala, stabilendo una standardizzazione dell'immaginario. Oggi questa ripetitività suona come monotona, ma per la cultura dell'epoca creava legami positivi con prestigiose tradizioni simboliche e ideologiche.[18]

In altri casi gli adattamenti erano più liberi, e avevano un carattere di *pastiche*, nel senso che usavano elementi di varie parti per la creazione di un'opera nuova, o trasformavano statue di dei in ritratti romani, con una copia esatta del corpo di una creazione famosa, ma sostituendo la testa con quella di qualche personalità romana. Esempio di questa usanza è la bella statua di Marco Claudio Marcello conservata nel Museo del Louvre, realizzata da Cleomene nel I secolo a.C. a partire da un originale greco che rappresenta *Hermes Logios* (Mercurio oratore) di 400 anni prima, probabilmente di Fidia. Fortunatamente per noi contemporanei, la pratica della copia pedissequa di molti capolavori greci per i Romani fu la responsabile della conservazione di una vasta iconografia classica ed ellenistica i cui originali finirono persi nel Medioevo.[19]

Degli artisti attivi in questo periodo si ricordano pochi nomi, e poiché non esisteva ancora una scuola nativa (ossia romana), sono tutti greci. Oltre al citato Cleomene, in questa scuola neoattica di Roma si distinsero tra gli altri Aristea e Papia di Afrodisia, autori di magnifici centauri oggi nei Musei Capitolini, e Pasitele, originario della Magna Grecia, ma diventato cittadino romano. Fu famosa la compilazione che fece di un catalogo delle sculture più famose del mondo. Come scultore gli si attribuiscono un Giove in oro e avorio e numerose opere in bronzo.[20]

Periodo imperiale

Un cambiamento nella tendenza anteriore puramente greca in direzione della formazione di una scuola nazionale di scultura a Roma, si ebbe tra la fine del II secolo a.C. e l'inizio del I secolo a.C. Un buon esempio è l'*Altare di Enobarbo*, considerato un precursore immediato della grande arte imperiale di Augusto. Creato come un'offerta di Cneo Domizio Enobarbo per la fine della campagna militare a Brindisi, fu installato davanti al tempio di Nettuno che egli aveva ordinato di costruire nella stessa occasione. L'altare fu decorato con vari fregi, alcuni con scene mitologiche più o meno convenzionali e comuni nella tradizione greca, ma uno di essi è una scena di culto, che rappresenta un sacerdote che prepara un sacrificio, affiancato dall'offerente, da soldati e da altri assistenti, che già evidenzia il trasferimento dallo stile classico tradizionale verso un modo narrativo tipicamente romano, in una cronaca della vita quotidiana e al tempo stesso dei successi del suo modello politico.[21]

Scena di sacrificio dell'*Altare di Enobarbo*, I secolo a.C., Museo del Louvre, Parigi

Con Augusto, Roma diventò la città più influente e ricca dell'impero, risplendente di marmi, e anche il nuovo centro della cultura ellenistica, come lo erano state prima Pergamo e Alessandria, attraendo a sé un gran numero di artigiani greci. E così come i successori di Alessandro avevano contribuito alla sopravvivenza dell'arte greca, arricchendola con nuovi temi, ora, quando si arriva all'*Era Augustea*, Roma avrebbe dato il suo contributo proprio e originale per la continuità e il rinnovamento di una tradizione che già aveva ottenuto prestigio durante i secoli e aveva dettato il carattere di tutta l'arte lì prodotta. Ma più che il mero trasferimento dell'attenzione culturale a Roma, ciò che determinò un cambiamento nell'arte fino ad allora puramente greca e l'apparizione di una scuola genuinamente romana fu la formazione della propria idea di impero e l'applicazione della tecnica greca alla tematica tipica di questa nuova Roma.[22]

Aureus che mostra Augusto laureato e Tiberio in una quadriga, c. 13-14

Nel consolidamento dell'impero ebbe grande importanza la coniazione delle monete, che sono in realtà bassorilievi in miniatura. Giulio Cesare legalizzò a Roma una pratica ellenistica e orientale di imprimere l'effigie del governante vivo nelle monete correnti, quando fino ad allora apparivano solo immagini di divinità o personaggi storici già scomparsi, e Augusto diresse questa pratica con ancora maggiore coscienza e pragmatismo politico, imponendo la sua presenza visiva e il messaggio del governo nella vita quotidiana di tutti i cittadini fino ai confini dell'impero, ed esemplificando come l'arte e l'agenda politica potevano unire gli sforzi per assicurare un sistema di controllo sociale su larga scala. Questo uso avrebbe esercitato una pressione sulla società difficile da stimare oggigiorno: basti dire che correvano aneddoti sull'inaccettabilità delle monete che mostrassero l'immagine di imperatori odiati come Nerone.[23]

Tellus Mater ("La Madre Terra"), frammento dall'*Ara Pacis*

Il primo grande monumento della scultura imperiale fu l'*Ara Pacis* (32 a.C.), che fu anche un capolavoro dell'architettura romana. Dedicato alla dea Pax, celebrava il ritorno ben riuscito dell'imperatore da una doppia campagna militare in Gallia e in Spagna. Il monumento fu decorato con fregi e rilevi che mostravano processioni, scene allegoriche della mitologia e sacrifici. In una delle scene è rappresentata Tellus, la Madre Terra, che è un'interpretazione abbastanza diversa dalla sua controparte greca, Gea. Qui essa non incarna una forza violenta e irrazionale della natura, come si vedeva nei vasi e nei fregi greci, ma è un'immagine delicata e realmente materna di protezione e nutrizione. Altre scene fanno menzione enfatica dei benefici della *Pax Augustea*, e forniscono una visione chiara dei valori che in quel momento apparivano ai Romani come veri - che solamente la prosperità materiale offerta da uno Stato forte e pacifico avrebbe potuto promuovere uno sviluppo consistente nella cultura e nell'arte - un'idea ripetutamente affermata nella poesia laudatoria dell'epoca.[24] Inoltre, Eugénie Strong afferma che in questo immenso altare appaiono per la prima volta nell'arte gruppi in cui sia gli spettatori che i protagonisti partecipano di una stessa scena, ma aggiunge:

> «Uno studio attento dei rilievi dell'Ara Pacis tende a evidenziare che siamo in presenza di un'arte allo stato embrionale, ancora lontana dalla maturità; lo scultore è erede della vasta esperienza dell'arte ellenistica, ma ancora non ha imparato a selezionare o a condensarla. Sembra oppresso dalla novità e dalla magnificenza del suo tema e, nell'indecisione su come dovrebbe rappresentarlo, tenta un po' di tutto. Ma è un tentativo valido, e a partire da esso, in più di un secolo di pratica, vedremo i trionfi dell'arte flaviana. Gli artisti dell'Era Augustea non sono né accademici né decadenti, né tanto meno imitatori servili. Essi sono pionieri che percorrono nuovi cammini che richiederanno più di cento anni per essere pienamente sfruttati.»
>
> (Strong (1969), p. 56)

Se in termini puramente artistici la maturità dovette aspettare qualche tempo per svilupparsi, in termini ideologici il lavoro era abbastanza avanzato. Augusto dimostrò di essere un governante capace, e che contava sull'appoggio del popolo. Dal suo primo consolato, accumulò cariche su cariche finché non gli fu offerto l'impero dal Senato e lo status di *Augusto* – in verità originariamente un titolo e non un nome, significando «divino» – su richiesta del popolo. Il suo regno fu un periodo di relativa pace e prosperità. Organizzò il suo paese e favorì le arti, non senza approfittarsene per promuovere la sua immagine personale, come era di uso generalizzato tra i potenti. Sopravvivono molte delle statue dell'imperatore nei musei del mondo, che lo mostrano con una varietà di attributi, militari, civili e divini. Una delle più famose è l'*Augusto di Prima Porta*, che in realtà è una elaborazione sul *Doriforo* di Policleto, dimostrando che, malgrado i cambiamenti sensibili nella cultura del suo tempo, la tradizione greca continuava a essere venerata e i modelli antichi copiati, sia per

le loro qualità intrinseche sia perché rappresentavano per la cultura romana una paternità che donava maggiore dignità alla nuova condizione della Roma imperiale, con la figura dell'imperatore come il più grande di tutti i mecenati ed eroi.[25][26][27]

Genius di Augusto, Museo Pio-Clementino

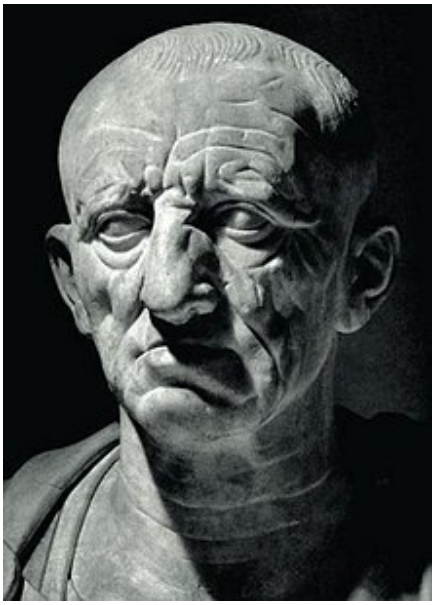
Statua di Marco Aurelio in uniforme militare (Museo del Louvre, Parigi)

Altri storici considerano la dinastia giulio-claudia come un periodo di grandezza nell'arte romana. Gli aspetti che Strong considera indicativi di una fase di incertezza sull'estetica – lo stesso spirito di indagine su vari fronti, la ricerca di nuovi effetti di illuminazione e trattamento delle superfici, di nuove forme per creare un senso narrativo efficace, studiando la natura e tentando di risolvere i problemi di rappresentazione dei gruppi in prospettiva — sono indicati anche come segni di consolidamento di un'autentica scuola nazionale di scultura, un'impressione che si rafforza osservando le conquiste nel campo dei ritratti che si venivano susseguendo dalla Repubblica. Tuttavia, è certo che l'influenza del Neoclassicismo della Scuola attica si mantenne forte, e i modelli greci idealizzati continuarono a essere favoriti per la diffusione della maestà imperiale, combinati con un gusto per la verosimiglianza che stabilì un modello innovatore seguito ancora per molti anni.[28]

Tipi di scultura

Ritratto

È nel ritratto che Roma dà il suo contributo più caratteristico alla tradizione fondata dai Greci, un contributo che maturò molto prima che in altri generi scultorei e che fece sì che lo sviluppo della scultura a Roma si dividesse in due campi, con ritmi evolutivi differenti, il ritratto e gli altri generi. Dall'epoca della Repubblica il ritratto venne sempre più valorizzato e con il tempo oscillò ciclicamente tra una tendenza classicista idealizzante e un'altra di grande realismo, derivata in parte dall'espressività tipica dell'arte ellenistica. E fra i ritratti, il busto e la testa isolata erano le forme più frequenti. I ritratti a corpo intero erano meno comuni, anche se non rari. La preferenza per il busto e la testa era un tratto culturale tipico romano che creò un enorme mercato in tutto il bacino mediterraneo, e si spiega in primo luogo per ragioni economiche, essendo questi pezzi molto più a buon mercato di una statua intera, ma anche per la convinzione che con essi si poteva ottenere una migliore identificazione individuale. Per i Romani infatti era la testa e non il corpo né gli abiti o gli attributi accessori il centro d'interesse nel ritratto.[29][30]

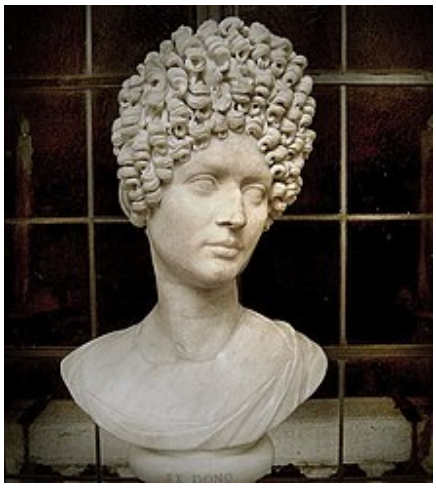


Dettaglio del Patrizio Torlonia, circa 80 a.C.

Robert Brilliant afferma:

> «...l'identità specifica del soggetto, stabilita dai tratti particolari della testa, era stata concepita come un'appendice simbolica che non teneva conto dell'integrità del corpo. Sembra che gli scultori creassero la testa come la chiave principale per l'identificazione, e la inserissero in un ambiente ben orchestrato simile nella concezione, se non nell'intenzione, alle scenografie pronte, con un'apertura per il viso, comuni tra i fotografi dell'inizio del XX secolo. Di fatto, le innumerevoli statue togate acefale che sopravvivono dall'antichità sono analoghe alle scenografie senza attori, ancora di più quando il corpo era fatto dagli aiutanti in anticipo, in attesa della testa scolpita dal maestro scultore.[30]»

Con l'ascesa di Vespasiano, fondatore della dinastia Flavia, lo stile misto di idealismo e realismo praticato dagli artisti della dinastia giulio-claudia subì un cambiamento, con la ripresa delle forme ellenistiche e una grande enfasi nella descrizione veristica del soggetto, anche quando si trattava dell'imperatore. Anche la tecnica si ampliò con un uso innovatore della perforazione, e i ritratti femminili di questa fase sono generalmente adornati con pettinature molto complicate.



Ritratto di matrona della dinastia Flavia,con la tecnica della perforazione nella pettinatura

Ritratto monumentale dell'imperatore Costantino I, Musei Capitolini

Con Traiano, tuttavia, il ciclo cambia nuovamente e inclina verso l'idealizzazione, portata a un grado ancora maggiore con Adriano, le cui preferenze ellenistiche erano ben marcate. Anche i ritratti di Marco Aurelio presentano la caratterizzazione realistica, mostrando un ulteriore avanzamento verso la descrizione psicologica ed emotiva che nei ritratti di Caracalla raggiungono un alto grado di espressività ed esercitano un grande impatto nell'arte di tutto l'impero. Ma da allora in avanti, l'influenza orientale e l'interesse per gli elementi geometrici portano i ritratti ad acquisire un aspetto progressivamente più stilizzato e astratto. Con Costantino questa tendenza arriva al suo punto più alto, insieme a una sensazione di monumentalità che ricorda il classicismo dell'era di Augusto. Lo stile sviluppato sotto il suo regno sarebbe stato un precursore diretto dell'arte bizantina e rappresenta la fine dell'età d'oro della scultura romana.[31][32]

Mentre gli imperatori utilizzavano i ritratti principalmente per la riaffermazione del loro potere e del loro programma politico, nella sfera privata si usavano nel contesto funebre. Busti, accompagnati da iscrizioni che elencavano familiari e amici del defunto, decoravano altari, tombe e urne funerarie. Questa tradizione era legata a una lunga storia di esibizione di maschere mortuarie di cera o terracotta di antenati illustri nelle processioni funerarie delle élite, per celebrare e dimostrare il loro lignaggio patrizio. Queste maschere erano

orgogliosamente custodite nel sacrario familiare, il *lararium*, insieme a busti di bronzo, terracotta o marmo. Si suppone che l'usanza della fabbricazione delle maschere mortuarie, che copiano fedelmente le caratteristiche facciali dei morti, fu una delle cause per lo sviluppo del gusto per il realismo nella ritrattistica romana.[33]

Statue

Torso scoperto vicino alla Curia Iulia, forse una statua imperiale di Traiano o Adriano, esposto nella Curia (Foro romano)

Nel caso della statuaria si pone un interessante problema per i ricercatori moderni quando tali statue rappresentavano i ritratti dell'imperatore nella sua condizione divinizzata, specialmente nei periodi in cui la descrizione realista era in vigore con più forza, poiché si osserva immediatamente una incongruenza tra la forma di rappresentazione del corpo e la testa. Mentre la testa si mostrava spesso con tutti i segni dell'invecchiamento, i corpi erano rappresentati in accordo con gli antichi canoni della scultura classica greca, idealizzati in una condizione di eterna forza e gioventù. Queste opere strane, quando non giocose, agli occhi moderni, abituati ad apprezzare una statua come un tutto omogeneo, risultano comprensibili quando si ricordano le convenzioni che reggevano l'arte del ritratto, e quando si sa che le statue erano per i Romani una specie di simulacro simbolico e non una realtà.[34]

Così, è stato suggerito che in realtà si trattava di un accordo tra due parti diverse, una per la rappresentazione del corpo in termini simbolici e un'altra per la rappresentazione descrittiva della testa con il fine di poter identificare chiaramente il personaggio, con un rifiuto dell'interpretazione letterale dell'insieme. Le stesse convenzioni sembravano reggere la statuaria privata quando si trattava di rappresentare il *genius* del soggetto, e in questo caso apparteneva al gruppo dei monumenti funebri. Con lo stesso proposito spesso si sostituiva semplicemente la testa di qualche statua celebre di un dio con quella di un patrizio romano o dell'imperatore, ma non sembra esserci stata alcuna difficoltà per i Romani nella chiara differenziazione tra statue di culto e statue simboliche, tra una statua di un dio e una statua di una persona come un dio. E neanche esitavano a togliere semplicemente la testa di una statua di una qualsiasi persona e sostituirla con quella di un'altra, quando si compiva qualche *damnatio memoriae*. Questa pratica fu commentata con naturalezza nella letteratura dell'epoca, il che conferma l'indipendenza tra la testa e il corpo nell'immaginario romano.[35]

Altri tipi di statue, decorative e di culto, nell'arte romana non aggiunsero niente di essenzialmente nuovo, e i loro esemplari, anche se molti di grande qualità, non mostrano niente che non fosse stato sperimentato a fondo prima dai greci classici e dagli ellenisti, e copie romane di questa produzione seminale continuarono a prodursi fino al V secolo. Tuttavia, dal II secolo, e con maggior forza a partire da Costantino I, la crescente penetrazione dell'influenza orientale determinò una progressiva eliminazione, con alcuni periodi di recupero, del canone greco, conducendo alla formazione di uno stile sintetico e astrattista che sarebbe stato il ponte per l'affermazione dell'arte bizantina e del primo Medioevo.[36]

Sarcofagi

L'uso dei sarcofagi era comune fra gli Etruschi e i Greci, ma a Roma si usò estesamente solo dal II secolo, quando l'abitudine della cremazione dei morti fu sostituita dalla sepoltura, e si espanse in tutto l'impero. La loro produzione si stabilì in tre centri principali — Roma, Attica e Asia — e si divise in alcuni modelli diversi. Uno, il più comune, era una cassa decorata con rilievi figurativi e con un coperchio più o meno liscio; un altro tipo mostrava un altro coperchio ugualmente decorato, dove potevano figurare i ritratti scultorei dei defunti a corpo intero, come se fossero seduti a un banchetto, un modello che derivava dall'arte etrusca. Entrambi diedero

Sarcofago di Portonaccio, ca. 180-190, Museo nazionale romano

origine a esemplari decorati con rilievi di straordinaria sofisticazione e complessità. Un terzo tipo, confinato a Roma, aveva una decorazione astratta o floreale e teste di animali, principalmente leoni, alle estremità. In ogni modo vi era molta variazione e mescolanza tra questi modelli e la loro qualità e ricchezza decorativa dipendeva dalla ricchezza della famiglia che avrebbe commissionato la realizzazione.[37]

Il centro di produzione asiatico si caratterizzava per una preferenza per casse di grandi dimensioni e forme architettoniche, con colonne intorno, statue interposte e un'imitazione di porta ai due lati, targhe ornamentali e un tetto a forma di prisma con acroteri, che simulava una vera casa o tempio, e potevano anche avere una piattaforma per la loro collocazione in alto. Questo tipo, a differenza degli altri, era spesso decorato su tutti e quattro i lati, poteva essere un monumento indipendente, installato all'aria aperta in qualche necropoli, mentre gli altri apparivano di solito in nicchie nelle tombe e la loro decorazione si limitava alle parti che restavano visibili. La pratica romana di sepoltura nei sarcofagi continuò nell'era cristiana, costituendo uno dei principali mezzi per lo sviluppo dell'iconografia religiosa.[38]

Rilievi architettonici

Nella tradizione degli altari monumentali, delle colonne commemorative e degli archi trionfali, i rilievi decorativi impiegati in queste architetture furono un campo fertile per lo sviluppo di uno stile narrativo tipico dei Romani. Esempi precursori classicisti furono l'*Altare di Enobarbo* e l'*Ara Pacis*. Altro che merita una menzione è il fregio della Basilica Emilia (c. 54-34 a.C.) nel Foro romano, in uno stile ellenizzante vigoroso, movimentato, con drastici scorci e completato con scene di paesaggi. Della dinastia giulio-claudia non sopravvisse quasi nulla, ma una testimonianza che può darci un'idea dello stile di questo periodo è un fregio trovato a Roma, che mostra una processione di magistrati e sacerdoti che portano statuette votive, insieme ad aiutanti, musici e altre figure. Il suo interesse risiede nell'effetto di prospettiva aerea prodotta dall'inserzione delle figure in secondo piano sulla linea della processione, una risorsa che più tardi fu ampiamente utilizzata nelle scene storiche.[39]

La decorazione dell'Arco di Tito (ca. 81-82) è stata considerata come il punto più alto dello stile flavio. I pannelli che la decorano e che mostrano il trionfo di Tito hanno eccellenti qualità di estetica e dimostrano una grande abilità nell'uso dello scorcio per la rappresentazione della quadriga dell'imperatore, dove il carro appare visto di fronte verso lo spettatore ma l'artista riesce a creare l'impressione che stia facendo un giro a destra. L'altro pannello rappresenta il saccheggio di Gerusalemme, utilizza con lo stesso successo questa risorsa, in un altro contesto, ed entrambi hanno il loro effetto illusorio rafforzato dall'uso razionale della luce e dell'ombra. Ma in verità è difficile parlare di uno «stile flavio», giacché in altri luoghi si trovano rilievi più statici, di indole abbastanza classicista e antipittorica.[40]

Al regno di Traiano appartiene la famosa Colonna di Traiano, che commemorava la campagna in Dacia tra il 101 e il 106. È una grande colonna completamente coperta da un fregio continuo che forma una spirale verso la parte superiore, ed è un esempio perfetto dello stile narrativo dei rilievi storici romani. Gli episodi si fondono gli uni negli altri senza interruzioni, eccetto di tanto in tanto un albero che funge da separazione. Traiano appare varie volte in diverse situazioni. In totale sono scolpite quasi 2.500 figure, e il livello tecnico si mantiene in tutto il complesso. Una caratteristica innovativa è l'abbandono della prospettiva e l'uso di figure sproporzionate rispetto al loro paesaggio circostante, il che dilata l'influenza orientale che penetrava in questo momento. Oggi vediamo soltanto le forme marmoree, ma il suo effetto quando fu completata deve essere stato sorprendente poiché, in accordo con la pratica del tempo, tutte le scene erano dipinte e adornate con dettagli di metallo. È possibile che il suo autore sia stato Apollodoro di Damasco.[41][42]

Fregio dell'Arco di Tito

Rilievo dell'Arco di Settimio Severo.

Fregio dell'Arco di Costantino

dado di Teodosio, Ippodromo di Costantinopoli

Colonna di Traiano

Poco dopo la tendenza si inverte verso il classicismo. Spicca l'Arco di Traiano a Benevento, in un eccezionale stato di conservazione — solo le sculture furono completate sotto Adriano — e gli undici pannelli di stile simile, ma ancora meglio eseguiti, che rappresentano l'imperatore Marco Aurelio in varie scene. Quattro di essi sono ora nei Musei Capitolini, e gli altri furono riutilizzati in epoca imperiale per la decorazione dell'Arco di Costantino. La Colonna di Marco Aurelio è un altro grande esempio della prevalenza classicista in questa fase; malgrado vi sia una moltitudine di figure che si ammassano nella spirale continua del fregio che circonda il monumento, si conserva un senso di ordine, eleganza, ritmo e disciplina che è assente nella colonna di Traiano.[42]

Questo interludio del classicismo, tuttavia, sarebbe terminato con Settimio Severo, il cui Arco si avvicina di nuovo all'arte orientale nel suo sistema di proporzioni e nell'accorciamento dell'organizzazione delle scene indipendenti, in cui quattro grandi pannelli narrano le campagne in Mesopotamia.[43] Dal III secolo praticamente niente sopravvisse, e ciò che abbiamo come resti sono piccoli fregi che mostrano figure rozze e abbozzate. Lo stesso stile continua durante tutto il IV secolo, come si può vedere nei fregi superiori del nord e del sud dell'Arco di Costantino, che mostrano un marcato contrasto con gli altri pannelli più antichi, dell'epoca di Marco Aurelio.[44] Gli ultimi esempi significativi della scultura romana architettonica sono nella base dell'obelisco di Teodosio I nell'Ippodromo di Costantinopoli, che già sembra un'arte più vicina all'universo bizantino che romano.[45]

Altri usi

Tra le applicazioni minori della scultura vi sono le statuette di culto domestico, le figurine e maschere del teatro, i cammei, gli oggetti decorati, gli amuleti e i giocattoli infantili. Meno celebrati dei grandi generi, non sono però meno importanti di quelli, e spesso danno un'idea più esatta, intima e sincera della mentalità romana,

principalmente del popolo, al di là delle imponenti rappresentazioni ufficiali.

Cammei

Gemma Augustea, Kunsthistorisches Museum, Vienna

In questi generi minori, i cammei sono i più lussuosi, limitati alle classi elevate e usati generalmente come gioielli. Intagliati in pietre semipreziose come l'agata, il calcedonio, il diaspro, l'ametista e l'onice, sono considerati sculture in miniatura dall'apprezzamento che ne fece John Ruskin, quando fino ad allora erano considerati una forma di incisione. Questa forma di intaglio fu introdotta a Roma dai Greci ellenistici, che furono i primi a conseguire un alto grado di raffinatezza in questo genere. Le sue dimensioni ridotte non devono indurci in errore quanto alla perizia richiesta per questo tipo di lavoro, essendo necessaria una intensa concentrazione e una enorme sensibilità per lavorare la venatura della pietra e i suoi diversi strati per ottenere sottili sfumature di colore ed effetti di luce e trasparenza. La sua datazione è molto problematica, e molti pezzi indicano che sono stati rilavorati in momenti differenti. I migliori esemplari sono diventati pezzi da collezionista avidamente contesi, e tra di essi possiamo menzionare la fantastica *Gemma augustea*, un grande pezzo di onice bicolore intagliato con due scene composte di vari personaggi.[46][47]

Durante il periodo imperiale, i cammei godettero di grande prestigio, il che ispirò i Romani a inventare una derivazione in vetro, che offriva il vantaggio di permettere un maggiore controllo sul colore e sulla trasparenza, ma era ancora più difficile, lunga e costosa da lavorare della pietra, presentando considerevoli sfide tecniche, che ancora non sono state totalmente sviscerate dai vetrai contemporanei. Tuttavia, si arrivò a produrre interi vasi di cammeo di vetro con decorazione intagliata, come i famosi *Vaso Portland* e *Vaso delle stagioni*.[48]

Bambola articolata in avorio, Museo nazionale romano

Giocattoli

I giocattoli si trovano in tutte le culture, e i Romani non fecero eccezione. I riferimenti letterari abbondano a partire dal periodo ellenistico, e tutto indica che vi fu una enorme varietà di oggetti destinati all'intrattenimento dei bambini, dalle tradizionali bambole fino ai carretti con ruote, mobili, figure di guerrieri e animali, e perfino case in miniatura di metallo, legno o terracotta. I giocattoli sono oggetti eccellenti per lo studio delle condizioni economiche e sociali dell'epoca.[49]

Statuette di culto privato

Nell'ambito religioso si distinguono le statuette di culto privato di molte divinità del pantheon romano e delle divinità familiari e regionali. L'abitudine dell'antropomorfismo degli dei fu ereditata dagli Etruschi e dai Greci, e quindi praticamente tutte le forze naturali e i poteri astratti assunsero per i Romani un aspetto umano e ricevettero un culto, benché la loro religione non fosse rigidamente organizzata e il culto privato (più che quello pubblico) avesse un importante ruolo. I musei sono pieni di statuette di culto domestico, il che dimostra la loro ampia diffusione in tutto l'impero. La loro qualità artistica è molto variabile, ed è da credere che quelle adoperate dalla gente comune siano ordinarie e poco attraenti, ma vi sono esempi di grande raffinatezza. In questo campo non era l'aspetto estetico delle statuette ciò che aveva valore, bensì la loro efficacia per i Romani come ponti di comunicazione tra i mortali e il soprannaturale.[50]

Statuetta di culto privato della dea Fortuna, Discovery Place Science Museum, Charlotte (Carolina del Nord)

Funzione simile rivestono le statuette-amuleto. Nella complessa e multiforme religione romana la magia aveva un ruolo non insignificante, e in essa gli amuleti trovavano il loro posto. I Greci e gli Etruschi li usavano, e diversi autori classici ne parlano con favore, come Plinio e Galeno. Anche i Romani ne fecero un costume generalizzato, specialmente durante l'epoca tardo-imperiale. Benché gli amuleti fossero generalmente oggetti piccoli e portatili, non necessariamente figure, sopravvivono una serie di statuette che svolgono la stessa funzione, ritraendo gli spiriti protettori delle abitazioni associati agli antenati, i Lari, profondamente venerati in santuari domestici, o Priapo, il dio fallico, la cui immagine era considerata un potente rimedio contro il malocchio, la sterilità e l'impotenza, e che era collocata nella parte esterna dell'entrata delle case.[51]

Utensili decorati

Resta infine da fare una breve menzione dei vasi, dei servizi da tavola, delle lampade, delle maniglie da porta e di molti altri tipi di oggetti utensili con una decorazione che si avvicina alla scultura propriamente detta, una categoria molto varia di pezzi che testimonia l'ampia applicazione della scultura nell'antica Roma. Le lampade e i bracieri potevano essere decorati con immagini in rilievo che mostravano scene religiose, mitologiche ed erotiche, in accordo con l'ubicazione alla quale erano destinati e potevano avere uno o più piedi molto ornati. Anche piatti, pentole, ciotole e vasi potevano presentare rilievi, o manici e colli di forme stravaganti. Nella ceramica si distingue il tipo della terra sigillata, una specie di vaso decorato con incisioni e rilievi, che ebbe larga diffusione, e le antefisse decorative, installate nei bordi dei tetti, che potevano essere realizzate in forme astratte o figurative.[52]

Lucerna con rilievo erotico, Museo romano-germanico, Colonia

Braciere decorato, Museo archeologico nazionale di Napoli

Scultura tardo-imperiale

I cavalli di San Marco (oggi a Venezia), in origine nell'ippodromo di Costantinopoli, unico esempio di quadriga romana a noi pervenutaci

Come detto in precedenza, gli ultimi secoli dell'impero (dal III al V secolo) videro la nascita di un contesto culturale totalmente nuovo. A volte questa fase di trasformazione è stata vista come una decadenza artistica, ma è giusto ricordare che il canone greco fu il risultato di un'epoca e un contesto ben determinati, e sebbene abbia modellato le origini artistiche di Roma e gran parte del suo percorso, i tempi e il territorio erano cambiati, e il classicismo stava incominciando a diventare un ricordo del passato e un riferimento simbolico o storistico anziché una realtà viva. Ora Roma aveva una propria storia, ed entrava in un periodo di intensi scambi con grandi culture antiche del Vicino Oriente, il cui corpo di idee, religioni, arte e aspirazioni divenivano parte integrante della cultura romana. Allo stesso modo, le numerose province imperiali, che si estendevano dalla Spagna, Gallia e Britannia alla Persia, Arabia, Caucaso e Nordafrica, sviluppavano stili sincretistici con le proprie tradizioni locali, creando opere che erano accettate tanto per la visione metropolitana come per quella provinciale, sebbene interpretate in maniera diversa in ciascun luogo.[36]

In un'epoca di effervescenza culturale e di grande diversità di principi estetici, la permanenza degli elementi classici in tutte le parti, modificati, è certo, in gradi diversi, consentiva ancora di mantenere canali di comunicazione aperti e agiva come una specie di lingua franca artistica. Il sincretismo fu sempre una caratteristica dell'arte romana, ma nell'epoca tardo-imperiale assunse un ruolo di cruciale importanza. Dopo la cristianizzazione dell'impero, le norme dell'arte pagana furono adottate dagli imperatori cristiani senza alcuna esitazione, sebbene adattate ai nuovi temi. Quando Costantinopoli divenne la nuova capitale, si riempì di allusioni architettoniche e artistiche all'«antica Roma», un desiderio dichiarato di mantenere la continuità delle tradizioni antiche, anche se esse dovevano essere riformate per soddisfare le necessità di un nuovo contesto. In realtà non vi fu una permanenza letterale del classicismo, che sarebbe stata impossibile: ciò che accadde fu una continuità «selettiva». Questo processo fu cosciente e volontario, come conferma la letteratura dell'epoca. Alcuni prototipi formali furono mantenuti, mentre un grande repertorio di altri modelli fu semplicemente condannato all'oblio. Il mascheramento dei rapidi cambiamenti sociali e politici che avvenivano sotto le forme elette derivate dall'eredità classica fornì una coesione culturale importante in un momento in cui gli elementi costitutivi dell'impero tendevano alla diversità, e quando la frammentazione dello stato stava già diventando una minaccia reale.[53]

Il Buon Pastore, bassorilievo paleocristiano del IV secolo rilavorato come scultura nel XVIII secolo, Musei Vaticani

L'élite continuava a ricevere un'educazione classica e si manteneva conservatrice. I suoi membri leggevano autori consacrati, e attraverso di loro si familiarizzavano con la tradizione ancestrale, sviluppando il gusto per essa. Le città, le ville aristocratiche e i teatri erano decorati con immagini ancora pagane. La conversione di Costantino al Cristianesimo nel 312 determinò una rottura con questa tradizione, anche se non immediatamente né in forma completa.

Secondo Rachel Kousser:

> «L'aristocrazia del IV secolo dovette così negoziare un luogo per sé in questo mondo contraddittorio, senza causare un conflitto aperto. I monumenti che si realizzavano conservavano le tracce di questa negoziazione: tradizionali nella forma, obliqui nel contenuto, essi documentano la creazione di un nuovo consenso. Le opere d'arte di maggior successo che risultarono erano provvidenzialmente aspecifiche; il loro obiettivo non era proclamare un'identità definita e unica dei loro clienti, ma piuttosto suggerire una gran quantità di valori comuni, che rimanevano aperti a una varietà di interpretazioni. Pertanto, invece di enfatizzare i vincoli di queste opere con ideologie religiose particolari, affiliazioni politiche, e così via — il che indicherebbe, in definitiva, un carattere separatista — (...) sono risonanti e unificatrici. Per gli aristocratici del IV secolo, queste immagini basate su modelli di statue classiche erano veicoli utili per un'autorappresentazione equilibrata ed efficiente; si parlava di un passato condiviso da tutti e di un presente diviso. In questo modo, contribuirono ad assicurare la sopravvivenza

Cammeo che mostra Costantino nella sua incoronazione a Costantinopoli, del IV secolo, Museo dell'Ermitage

delle forme classiche nell'arte medievale. (...) Le opere d'arte che risultarono avevano un aspetto familiare. Sebbene oggi sembrino monotonamente convenzionali per molti studiosi moderni, ebbero un valore nella tarda antichità. Queste opere identificarono il nuovo ordine cristiano con la venerabile tradizione, una tradizione che considerava la rappresentazione naturalistica della forma umana come la maggiore conquista della scultura. In questo senso, i monumenti classicisti della tarda antichità aiutarono a perpetuare un sistema e un complesso di valori artistici che si era originato nella Grecia classica, diffusosi nella Roma imperiale, e che si sarebbe dimostrato una profonda influenza per il Rinascimento e anche per i periodi successivi.[4]»

Il prestigio delle statue pagane rimase elevato fino al IV secolo d.C.; neanche l'ascesa del Cristianesimo e il bando del culto antico da parte di Teodosio I nel 391 provocò una immediata distruzione delle immagini religiose e decorative. Prudenzio, alla fine del IV secolo della nostra era, raccomandava ancora che si preservassero le statue degli idoli pagani come «esempi dell'abilità dei grandi artisti, e come splendido ornamento delle nostre città», e Cassiodoro racconta come si facevano sforzi ancora nel IV secolo per conservare le antiche sculture pagane come testimonianza della grandezza imperiale per la posterità. Malgrado ciò, in seguito la politica del papato e dell'impero cambiò, e i monumenti dell'antichità cominciarono a essere saccheggiati allo scopo di recuperare il materiale per usarlo in altre opere, stimolando una sconcertante ondata iconoclasta in tutto l'impero che decretò la scomparsa della grande maggioranza della favolosa collezione di opere d'arte accumulate lungo i secoli.[54]

Valentiniano II, IV secolo, Musei archeologici di Istanbul

Gruppo dei Tetrarchi, IV secolo, Basilica di San Marco.

Dittico di Stilicone, c. 395, Museo del Duomo di Monza

Teodosio II, V secolo, Museo del Louvre

Uso del colore come risorsa mimetica ed espressiva

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Bunte Götter***.

Ricostruzione moderna della policromia originale in una replica di un ritratto di Caligola, esposizione *Bunte Götter* (2005)

Come complemento del lavoro del taglio della pietra o della fusione del bronzo, l'effetto finale del pezzo scolpito era modificato con l'aggiunta di policromia sulla superficie, una pratica ereditata dai Greci e realizzata comunemente, come dimostrano i resoconti storici, e che dava alle sculture un aspetto totalmente diverso da come le vediamo oggi nei musei, solamente di pietra o di bronzo. Questo fatto storico, sebbene conosciuto da almeno due secoli, causa ancora oggi stupore, e di fatto diede luogo a un concetto erroneo, perfino tra gli archeologi e i conservatori dei musei che credevano che le opere originali fossero realizzate lasciando le apparenze del materiale impiegato, errore evidente che si perpetuò fino a poco tempo fa. Quest'uso decorativo dei pigmenti era in realtà un fatto fondamentale nell'arte antica, e non vi erano statue, fregi o rilievi che non ricevessero almeno dettagli di colore, quando non erano completamente dipinti.

Oltre alla pittura si usava inserire pezzi di altri materiali colorati come argento e oro, smalto, madreperla e vetro, per far risaltare certi tratti o parti anatomiche, e certi tipi di marmo colorato e pietre nobili come l'onice, l'alabastro e il sardonio, ricche di venature multicolori e trasparenze, potevano essere utilizzati in alcune parti degli indumenti delle statue per creare effetti più lussuosi. Recenti ricerche pubblicate insieme a esposizioni tematiche di grandi opere con il restauro dei loro colori originali, hanno offerto una visione completamente nuova dell'arte classica.[55][56]

Lascito

I Romani furono il primo popolo a essere orgoglioso di fiorire all'ombra di una cultura straniera. Virgilio, nella sua *Eneide*, faceva dichiarare allo spettro di Anchise rivolto a Roma, non ancora nata, che nelle arti e nelle scienze essa sarebbe stata sempre inferiore ai Greci, ma li avrebbe superati nella guerra e nell'amministrazione pubblica. In un'altra parte il poeta si vantava perché la sua musa era stata la prima a cantare in versi alla maniera di Teocrito, e altri casi simili abbondano nella letteratura contemporanea dell'epoca. Come si è dimostrato, tutta la produzione romana di scultura fu una immensa debitrice dell'esempio greco, e lo stesso avvenne con le altre arti, come la poesia, la musica e l'architettura. Questo è un fatto, ma è stato interpretato da

autori influenti come Arnold Toynbee e Roger Fry a demerito dei Romani, vedendoli come un popolo essenzialmente imitativo, una sottospecie di ellenisti, e il cui unico valore artistico sarebbe stato quello di trasmettere alla posterità l'eredità greca. Questa opinione rifletteva la posizione della critica alla fine del XIX secolo, che in sostanza incolpava i Romani di non essere greci, ma ironicamente essa deriva dagli stessi Romani, che mantenevano in relazione al loro ruolo di epigoni un atteggiamento allo stesso tempo orgoglioso e modesto. Ma come abbiamo visto ciò non impedì che i loro scultori sviluppassero alcuni tratti di evidente originalità, riconosciuti da altri critici, rendendo quell'accusa, per quanto basata su una chiara evidenza, non del tutto giusta.[57][58]

D'altra parte, giudicare una cultura antica da un punto di vista moderno è sempre una manovra temeraria. I Romani si caratterizzavano per possedere genericamente un alto spirito pubblico e una forte avversione all'individualismo e alle eccentricità, il che fece sempre paura ai Greci, e le tradizioni ancestrali, pubbliche e familiari, furono sempre oggetto di estrema venerazione. Virgilio racconta nell'*Eneide* la storia di Enea che porta sulle spalle suo padre nella fuga da Troia, che diventò un modello della *pietas* romana, il dovere onorevole verso i padri, e perfino in epoche sconvolte da dispute politiche ed élite immorali e decadenti, anche se erano comuni in tutta la società comportamenti che oggi vediamo come crudeli e bizzarri, tra le qualità più apprezzate in un romano, vi erano la *parsimonia*, la *severitas*, la *frugalitas* e la *simplicitas* — parsimonia, austerità e dignità, frugalità e semplicità — ripetutamente elogiate nella letteratura coeva. Tenendo conto di questi fattori, la sua apparente mancanza di originalità diventa relativa e un tratto culturale identitario. In tutti i modi, la scultura ci offre molto materiale per poter studiare tutto il lascito romano e comprendere il suo peculiare atteggiamento in ambito culturale.[59]

Statua equestre di Marco Aurelio, ca. 176, Musei Capitolini

L'esempio dell'arte romana fu profondamente trasfigurato nel Medioevo: le invasioni barbariche e soprattutto l'avvento del nuovo culto cristiano cambiarono profondamente la concezione dell'arte e dei valori culturali, non rendendo più necessaria l'imitazione del dato reale dei soggetti. Tuttavia col Rinascimento si tornò a guardare alla scultura romana "imperiale" come un nuovo imprescindibile modello, rendendola un elemento fondamentale per l'elaborazione di una nuova estetica di quell'epoca. Raffaello, cosciente della vastità della perdita di opere antiche in tempi anteriori, deplorò l'abitudine di riutilizzare il marmo e il bronzo per creare altri oggetti, e la scoperta di vari esemplari di alta qualità della scultura romana in questo periodo causò sensazione nella società rinascimentale, stimolando copie e nuove interpretazioni, la ricerca ansiosa di altri resti in innumerevoli scavi archeologici, e la comparsa di un flusso di riproduzioni in incisione. La loro influenza sulla scultura del periodo è assolutamente innegabile.[60]

Durante il Barocco l'interesse per la statuaria antica non diminuì. Maestri come Bernini erano notori amanti dell'arte greca e romana, e la sua produzione deve molto agli esempi antichi e ai temi classici, tuttavia si andava verso un superamento del modello classico, in favore di effetti maggiormente dinamici e teatrali. Nel XVIII secolo, formandosi tra le élite il costume del «Grand Tour Europeo», Roma era la visita obbligata, e il desiderio della conoscenza e dell'acquisizione dell'arte dell'antichità classica si trasformò in una mania, determinando a fine del secolo il diffondersi del Neoclassicismo. Tra i secoli XVIII e XIX si formarono diverse collezioni private importanti in vari paesi, e che in Inghilterra, in particolare, servivano anche a garantire la buona reputazione sociale dei proprietari e a facilitarne l'accesso a incarichi pubblici. Malgrado gli artisti neoclassici ammirassero la produzione greca, la loro reinterpretazione dello stile classico in realtà si basava anzitutto su principi romani, per il semplice fatto che le opere conosciute in quell'epoca erano quasi tutte romane, e non greche. A metà del XIX secolo, con la riapertura della Grecia verso l'occidente dopo un lungo dominio turco, con la realizzazione di varie ricerche archeologiche che portarono alla luce una grande quantità di opere originali greche, e sotto l'influenza della corrente romantica, il gusto del pubblico tese verso l'Ellenismo, ma neanche allora l'arte romana cadde in disgrazia, poiché un nuovo impeto collezionistico di nuovi ricchi nordamericani mantenne alta questa tradizione. Nel XX secolo, tuttavia, la rivoluzione modernista condusse a una drastica diminuzione della capacità dell'arte romana di ispirare le nuove generazioni di artisti,

sebbene le collezioni di scultura dell'antica Roma continuino fino ai giorni nostri ad attrarre moltitudini in tutti i musei dove sono esposte e siano parte importantissima del patrimonio di una civiltà la cui memoria rimane sorprendentemente viva, e dalla quale nacque la nostra stessa cultura.[61][62]

Note

1. ^ Barral i Altet (1987), pp. 260-261
2. ^ (EN) Rachel M. Kousser, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture*, Cambridge University Press, 2008, pp. 113-114. URL consultato il 12 aprile 2010.
3. ^ (EN) Mark D. Fullerton, *The Archaistic Style in Roman Statuary*, Leiden, E. J. Brill, 1990, p. 190, ISBN 978-90-04-09146-7. URL consultato il 13 aprile 2010.
4. (EN) Rachel M. Kousser, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture*, Cambridge University Press, 2008, p. 114, ISBN 978-0-521-87782-4. URL consultato il 16 marzo 2010.
5. ^ (EN) Jaś Elsner, *Imperial Rome and Christian triumph*, Oxford University Press, 1998, pp. 11-12, ISBN 978-0-19-284201-5. URL consultato il 13 aprile 2010.
6. ^ Elsner (1988), p. 12
7. ^ Elsner (1988), pp. 12-13
8. ^ (ES) AA.VV., *Grandes Imperios y Civilizaciones: Roma - Legado de un imperio*, Madrid, Ediciones del Prado, 1996, p. 112, ISBN 84-7838-740-4.
9. ^ (EN) Eugénie Sellers Strong, *Roman sculpture from Augustus to Constantine*, Ayer Publishing, 1969, p. 30, ISBN 978-0-405-02230-2. URL consultato il 13 aprile 2010.
10. ^ (EN) Colette Hemingway, Seán Hemingway, *Art of the Hellenistic Age and the Hellenistic Tradition,*, in *Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL consultato il 13 aprile 2010.
11. ^ E.J. Gombrich, *A História da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, pp. 75-77.
12. ^ (EN) Colette Hemingway, *Retrospective Styles in Greek and Roman Sculpture*, in *Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL consultato il 13 aprile 2010.
13. ^ Strong (1969), pp. 37-38
14. ^ (EN) Mary Beard, John Henderson, *Classical Art: From Greece to Rome*, Oxford University Press, 2001, p. 78, ISBN 978-0-19-284237-4. URL consultato il 13 aprile 2010.
15. ^ Strong (1969), pp. 27-28
16. ^ L'enorme Altare di Pergamo, il *Galata suicida*, o il gruppo intensamente drammatico del *Laocoonte*, furono tre delle creazioni più impressionanti di questa scuola ellenistica.
17. ^ (EN) Margarete Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, Columbia University Press, 1961, pp. 182-186.
18. ^ (EN) Elisabeth Bartman, *Sculptural Collecting and Display in the Private Real*, in Elaine K. Gaza (a cura di), *Roman art in the private sphere*, University of Michigan Press, 1994, p. 78.
19. ^ Department of Greek and Roman Art. *Roman Copies of Greek Statues*. In *Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Roman Copies of Greek Statues | Thematic Essay | Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art (http://www.metmuseum.org/toah/hd/rogr/hd_rogr.htm)
20. ^ Donald Strong, *Antigüidade Clássica*, in *O Mundo da Arte*, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1966-1978, p. 78.
21. ^ Strong (1969), pp. 36-38
22. ^ Strong (1969), pp. 26-29
23. ^ Beard /Henderson (2001), pp. 217-218
24. ^ Strong (1969), pp. 40-47
25. ^ Hemingway, Colette (2000) (http://www.metmuseum.org/toah/hd/augs/hd_augs.htm)
26. ^ (EN) Department of Greek and Roman Art, *Augustan Rule (27 B.C.–14 A.D.)*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL consultato il 13 aprile 2010.

27. ^ (DE) *Statue des Augustus von Prima Porta*, Virtuelles Antikenmuseum. Göttingen Archaeologisches Institut. URL consultato il 13 aprile 2010.
28. ^ (EN) Department of Greek and Roman Art, *The Julio-Claudian Dynasty (27 B.C.–68 A.D.)*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL consultato il 13 aprile 2010.
29. ^ Beard/Henderson (2001), p. 207
30. (EN) Peter Stewart, *Statues in Roman Society: Representation and Response*, Oxford University Press, 2003, p. 47, ISBN 978-0-19-924094-4. URL consultato il 13 aprile 2010.
31. ^ (EN) Rosemarie Trentinella, *Roman Portrait Sculpture: The Stylistic Cycle*, In Heilbrunn Timeline of Art History, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL consultato il 13 aprile 2010.
32. ^ Fullerton (1990), p. 194 (http://books.google.es/books?hl=pt-BR&lr=&id=8T9CAAAAIAAJ&oi=fnd&pg=PA4&dq=%22roman+statuary%22&ots=VmKfzjwIPX&sig=purQBbFC9VgOPPq8cqYwIh-4PxY#PPA190,M1)
33. ^ (EN) Rosemarie Trentinella, *Roman Portrait Sculpture: Republican through Constantinian*, In *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL consultato il 13 aprile 2010.
34. ^ Stewart (2003), pp. 51-54.
35. ^ Stewart (2003), pp. 51-58.
36. *Late Roman Art*. Encyclopedia of Irish and World Art (http://www.visual-arts-cork.com/antiquity/late-roman-art.htm) (in inglese). URL consultato il 07-04-2010
37. ^ (EN) Heather T. Awan, *Roman Sarcophagi*, In *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL consultato il 13 aprile 2010.
38. ^ Awan (2000).
39. ^ (EN) *Historical Sculpture From the Julio Claudian Period*, Encyclopedia of Irish and World Art. URL consultato il 10 aprile 2010.
40. ^ Barral i Altet (1987), p. 302
41. ^ Barral i Altet (1987), pp. 307-308
42. (EN) Jocelyn M. C. Toynbee, *Western-sculpture*, Encyclopaedia Britannica. URL consultato il 13 aprile 2010.
43. ^ Barral i Altet (1987), p. 326
44. ^ Barral i Altet (1987), p. 324
45. ^ Barral i Altet (1987), p. 380
46. ^ (EN) James David Draper, *Cameo Appearances In Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art. URL consultato l'11 aprile 2010.
47. ^ Barral i Altet (1987), p. 291
48. ^ (EN) Rosemarie Trentinella, *Roman Cameo Glass In Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art. URL consultato l'11 aprile 2010.
49. ^ (EN) Trevor Mann, *How Toys Began en Proceedings of the Royal Society of Medicine*, Royal Society of Medicine Press, 1975, pp. 39-42. URL consultato il 12 aprile 2010.
50. ^ (EN) John A. North, *Roman religion*, Cambridge University Press, 2000, pp. 13-15, ISBN 978-0-19-922433-3. URL consultato il 12 aprile 2010.
51. ^ Thompson, C. J. S., *Mystery and Romance of Alchemy and Pharmacy*, Kessinger Publishing (in inglese), pp. 120-121
52. ^ (EN) John Peter Oleson, *Oxford Handbook of Engineering and Technology in the Classical World*, Oxford University Press, 2008, pp. 507-509, ISBN 978-0-19-518731-1. URL consultato il 13 aprile 2010.
53. ^ (EN) Rachel M. Kousser, *Hellenistic and Roman ideal sculpture: the allure of the classical*, Cambridge University Press, 2008, pp. 111-113, ISBN 978-0-521-87782-4. URL consultato il 15 aprile 2010.

54. ^ (EN) Geoffrey Waywell, *The Legacy of Rome: a new appraisal: II Art*, Oxford University Press, 1992, pp. 297-298, ISBN 978-0-19-821917-0. URL consultato il 15 aprile 2010.
55. ^ (EN) Mark B. Abbe, *Polychromy of Roman Marble Sculpture*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. URL consultato il 15 aprile 2010.
56. ^ (EN) *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, The Getty Villa, exhibition, 2008. URL consultato il 15 aprile 2010.
57. ^ (EN) Richard Jenkyns, *The Legacy of Rome*, Oxford University Press, 1992, pp. 1-5. URL consultato il 15 aprile 2010.
58. ^ Strong (1969), p. 2
59. ^ (EN) Jasper Griffin, John Boardman, *The Oxford Illustrated History of the Roman World*, Oxford University Press, 2001, pp. 2-4, ISBN 978-0-19-285436-0. URL consultato il 15 aprile 2010.
60. ^ Waywell (1992), pp. 295-301 (http://books.google.es/books?hl=pt-BR&lr=&id=Njtr3o9_v7MC&oi=fnd&pg=PA1&dq=%22roman+statuary%22&ots=BlmO0xDcOb&sig=68k47f5nzKjTyHVpEvtfh0--KeQ#PPA295,M1)
61. ^ Waywell (1992), pp. 316-326 (http://books.google.es/books?hl=pt-BR&lr=&id=Njtr3o9_v7MC&oi=fnd&pg=PA1&dq=%22roman+statuary%22&ots=BlmO0xDcOb&sig=68k47f5nzKjTyHVpEvtfh0--KeQ#PPA295,M1)
62. ^ Strong (1969), pp. 3-4 (http://books.google.es/books?id=Z7XSIdAGjY8C&printsec=copyright&dq=%22roman+sculpture%22&lr=&hl=pt-BR#PPA2,M1)

Bibliografia

- (ES) Xavier Barral i Altet, *El marco del arte romano*, in *Historia Universal del Arte: volum 2*, Barcellona, Editorial Planeta, 1987, ISBN 84-320-8902-8.
- (EN) Mary Beard, John Henderson, *Classical art: from Greece to Rome*, Oxford University Press, 2001, ISBN 978-0-19-284237-4.

Voci correlate

- Storia della scultura
- Arte romana
- Scultura greca classica

Altri progetti

- Wikiquote contiene citazioni di o su **scultura romana**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **scultura romana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_sculptures?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- (EN) Cultural VR Lab (https://web.archive.org/web/20110529093652/http://www.cvrlab.org/) - Ricostruzioni virtuali della Roma Antica
- (EN) *Greek and Roman Art in the Ancient World. The Metropolitan Museum of Art*, su *metmuseum.org*.
- (EN) *Articoli sull'arte romana*, su *visual-arts-cork.com*.
- (EN) *Arte dell'impero romano*, su *all-art.org*.

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 19834 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=19834) · LCCN (EN) sh85119157 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85119157) · BNE (ES) XX528180 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX528180) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX528180) · BNF (FR) cb11933247d (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11933247d) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11933247d) · J9U (EN, HE) 987007565857905171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007565857905171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Scultura_romana&oldid=133427045"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 9 mag 2023 alle 10:48.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

WIKIPEDIA

Pittura romana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

La **pittura romana** è una delle scienze pittoriche che meglio si sono tramandate tra quelle della pittura antica. I romani assimilarono in larga parte la pittura greca, imitandone i modelli e le tecniche e creando innumerevoli copie che, in maniera analoga alla scultura, hanno permesso di conoscere, con una certa approssimazione, gli originali perduti.

Affresco dalla Villa dei Misteri

La straordinaria conoscenza della pittura romana è dovuta soprattutto alle uniche condizioni di preservazione delle città vesuviane di Pompei, Ercolano e Stabia, dove sono stati ritrovati enormi quantitativi di pitture, soprattutto affreschi parietali. Le pitture pompeiane sono databili tra il II secolo a.C. e la data dell'eruzione, il 79 d.C.

Menade, da Ercolano

Un altro grande serbatoio di pitture romane sono i ritratti su tavola delle mummie del Fayyum in Egitto, databili tra la fine del I secolo a.C. e la metà del III secolo d.C.

Ma la stessa Roma ha preservato alcuni notevoli esempi di pitture, come quelli delle case del Celio, spesso analoghe agli esemplari pompeiani ma più antiche, confermando come i modelli venissero innanzitutto elaborati nella capitale e da qui si diffondessero nelle province.

Indice

Epoca repubblicana
- Pittura trionfale
- Epoca sillana e cesariana

Prima epoca imperiale

Epoca traianea

Epoca adrianea

Gli Antonini

Epoca severiana

Sotto Gallieno

Pittura paleocristiana

Tecniche
- Pittura parietale
- Pittura su tavola

Pittura compendiaria
Note
Bibliografia
Voci correlate
Altri progetti

Epoca repubblicana

Almeno fin dalla fine del VII secolo a.C. la pittura ebbe una grande importanza nella produzione artistica medio-italica, come testimoniano le pitture nelle tombe etrusche, apule e campane nonché le fonti letterarie. A Roma si hanno testimonianze dalla prima metà del V secolo a.C., con la citazione dei pittori italioti e sicelioti Damofilo e Gorgaso, autori della decorazione pittorica del tempio di Cerere, fondato da Spurio Crasso nel 493 a.C.[1]. Ciò testimonia la presenza di artisti di varia provenienza, ma non l'esistenza a Roma di una scuola pittorica con caratteri peculiari.

Alla fine del IV secolo a.C. è tramandato un nome di un pittore (mentre non si conserva il nome di alcuno scultore), *Fabius Pictor*, attivo nella decorazione del tempio della Salus nel 304 a.C. e probabilmente di famiglia patrizia, come suggerisce il nome (della *gens Fabia*). La pittura a quell'epoca aveva un fine prevalentemente pratico, ornamentale e soprattutto celebrativo. Si è ipotizzato che la decorazione di *Fabius* fosse a carattere narrativo e storico e che la pittura repubblicana con scene delle guerre sannitiche nella necropoli dell'Esquilino possa essere derivata da tali opere (fine IV, inizio III secolo a.C. la datazione più probabile).

Affresco con scena storica dalla necropoli dell'Esquilino, tra le prime testimonianza di pittura su affresco romana pervenutaci

Pittura trionfale

Dal III secolo a.C. si ha la documentazione di pitture "trionfali", cioè di dipinti portati nei cortei dei trionfi con le narrazioni di eventi della campagna militare vittoriosa o l'aspetto delle città conquistate[2]. La pittura trionfale ebbe sicuramente influenza nel rilievo storico romano. Un primo esempio di questo genere di pittura lo troviamo quando il consolare Manio Valerio Massimo Messalla volle pubblicizzare le proprie vittorie su Cartaginesi e Siracusani creando una serie di pitture parietali (*tabula proelii*) nella Curia del Senato romano.[3] Un secondo esempio ci viene raccontato, ancora una volta da Gaio Plinio Secondo, e riguardava la rappresentazione delle vittorie di Lucio Scipione su Antioco III degli anni 190-188 a.C. (*tabulam victoriae suae Asiaticae*, questa volta poste sul Campidoglio).[3] Un terzo esempio riguardava invece la vittoria romana sulle forze macedoniche a Pidna (nel 168 a.C.), dove le rappresentazioni pittoriche furono esibite dal vincitore Lucio Emilio Paolo durante la processione trionfale (*pictorem ad triumphum excolendum*).[4]

Questo genere di pittura venne utilizzato anche durante tutto il periodo imperiale come ci racconta ad esempio la *Historia Augusta* riguardo alle campagne militari vittoriose di Massimino Trace (235-237). In questa circostanza:

> «[Massimino] dispose che fossero dipinti dei quadri raffiguranti le fasi in cui era stata condotta la guerra stessa, e che venissero esposti davanti alla Curia, perché fosse la pittura a raccontare le sue *res gestae*. Ma dopo la sua morte il Senato, ne dispose la loro rimozione e distruzione.[5]»
>
> (*Historia Augusta* - *I due Massimini*, 12.10-11.)

Epoca sillana e cesariana

Casa di via Graziosa, scena dell'Odissea (*Attacco dei Lestrigoni*)

In epoca sillana e cesariana si colloca la costituzione di una tradizione pittorica romana. Essa viene detta anche "pompeiana", perché studiata nei cospicui ritrovamenti di Pompei e delle altre città vesuviane sommerse dall'eruzione del 79, anche se il centro della produzione artistica fu sicuramente Roma.

Assieme alle sculture, erano arrivate in Italia anche numerosissime pitture greche e molti pittori si erano trasferiti a Roma dalla Grecia, dalla Siria, da Alessandria. Mentre Plinio il Vecchio si lamentava della decadenza della pittura (intendendo che la vera pittura di merito era quella su tavola, non quella parietale), era già in vigore il "quarto stile", dall'esuberante ricchezza decorativa.

Era tipico per una casa signorile avere ogni angolo di parete dipinta, da cui deriva una straordinaria ricchezza quantitativa di decorazioni pittoriche. Tali opere però non erano frutto dell'inventiva romana, ma erano un ultimo prodotto, per molti versi banalizzato, dell'altissima civiltà pittorica greca.

Si individuano quattro "stili" per la pittura romana, anche se sarebbe più corretto parlare di schemi decorativi. Il primo stile ebbe una documentata diffusione in tutta l'area ellenistica (incrostazioni architettoniche dipinte) dal III-II secolo a.C. Il secondo stile (finte architetture) non ha invece lasciato tracce fuori da Roma e le città vesuviane (eccezion fatta per le pareti affrescate del Santuario repubblicano di Brescia[6]), databile dal 120 a.C. per le proposte più antiche, fino agli esempi più tardi del 50 a.C. circa. Questo è forse un'invenzione romana. Il quarto stile, documentato a Pompei dal 60 d.C., è molto ricco, ma non ripropone niente di nuovo che non fosse già stato sperimentato nel passato. In seguito la pittura si inaridì gradualmente, con elementi sempre più triti e con una tecnica sempre più sciatta.

Affreschi in secondo stile pompeiano nel Santuario repubblicano di Brescia

Tra gli esempi più interessanti dell'epoca vi sono gli affreschi con scene dell'Odissea dalla Casa di via Graziosa, databili tra il 50 e il 40 a.C., probabilmente delle copie eseguite con diligenza (e qualche errore, come nei nomi in greco dei personaggi) di un originale alessandrino perduto databile attorno al 150 a.C.: in queste opere si nota per la prima volta in ambito romano un disporsi compiuto delle figure nello spazio illusionistico della rappresentazione, che sembra quindi "sfondare" la parete.

Prima epoca imperiale

Tra il 30 e il 25 a.C. poteva dirsi pienamente compiuto lo sviluppo del secondo stile pompeiano, con esempi importanti sia a Roma che nelle città vesuviane. Ascrivibile al terzo stile è la decorazione della Casa della Farnesina (di viva freschezza nelle scene pastorali, battaglie navali, vedute portuali, ecc., attribuite al pittore

Ludius o Studius, del quale parla Plinio[7], 30-20 a.C. circa) o la Casa del Criptoportico a Pompei.

Villa di Livia

A cavallo tra la fine del regno di Augusto e l'epoca claudia si collocano gli affreschi della grande sala della villa di Prima Porta di Livia, con la veduta di un folto giardino. Decoratori delle stesse maestranze decorarono probabilmente anche l'Auditorium di Mecenate (oggi in larga parte perdute senza un'adeguata catalogazione fotografica dopo il ritrovamento). La pittura di giardini illusionistici deriva da modelli orientali (esempi di qualità più bassa si trovano per esempio in alcune tombe della necropoli di Alessandria) ed in particolare a Prima Porta. Grazie allo sfondo azzurrino e arioso, steso con fini variazioni, è un rarissimo esempio di pittura antica che esprima oltre al senso spaziale anche quello dell'atmosfera.

Forse risale all'epoca di Augusto anche la famosa sala della villa dei Misteri, dove sono mescolate copie di pitture greche e inserzioni romane.

Nella Casa di Livia sul Palatino, a Roma, troviamo un esempio classico di secondo stile, col "fregio giallo", festoni appesi tra colonne dipinte, e spunti paesistici con fauna, vivace esempio di pittura a macchia in chiaroscuro derivata da modelli alessandrini. Le pitture murali, oggi staccate e conservate presso il Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo, raffigurano un giardino illusionistico ed erano concepiti per dare l'impressione di uno spazio aperto.[8]

Ma se gli artisti romani riguardo ai temi già praticati dall'arte ellenistica seppero porsi con continuità in quella tradizione, per quanto riguarda i temi locali, privi di modello come le scene storiche o di vita quotidiana, la produzione fu caratterizzata da risultati più periferici e modestamente popolari (come nella pittura con processione della Casa di via dell'Abbondanza a Pompei).

Le ricostruzioni dopo il terremoto di Pompei del 62 videro nuove decorazioni, per la prima volta nel cosiddetto quarto stile, forse nato durante la decorazione della Domus Transitoria e della Domus Aurea, legate ai nomi del pittore *Fabullus* e di Nerone stesso.

Grottesche di quarto stile nella Domus Aurea

La distruzione di Pompei e delle altre città vesuviane avvenne sotto i Flavi, conservando una grande quantità di pitture dell'epoca augustea e giulio-claudia, anche se di livello più "artigianale" che artistico. Tra i migliori esempi ci sono:

- Pompei:
  - la casa dei Vettii,
  - la casa di Loreio Tiburtino,
  - la casa di Giulia Felice,
  - la casa di Pinario Ceriale
- Ercolano
  - la casa dei Dioscuri,
  - la casa del Poeta tragico,
  - la casa del Citarista
  - la basilica di Ercolano

- Stabia
  - decorazioni di ville e abitazioni più eleganti, dove si notano le mani di artisti-decoratori di maggior raffinatezza e più viva inventiva.

Affresco con architetture fittizie, dalla basilica di Ercolano

Epoca traianea

Per la pittura nell'età di Traiano non è disponibile l'ampio catalogo rappresentato dalle città vesuviane, sepolte dall'eruzione del 79 d.C. Anche a Roma e nelle città italiche la presenza di pitture di questo periodo è molto scarsa.

Risalgono invece all'epoca di Traiano i più cospicui resti di decorazioni pittoriche nelle province europee dell'Impero: Vienne in Gallia, Magdalensberg in Austria, Aquileia, Carnuntum, Aquincum, Savaria, Scarabantia. Ciò testimonia il diffuso benessere che ebbe luogo anche nelle province.

Epoca adrianea

Pochi sono i documenti pittorici superstiti dell'epoca di Adriano e tutti dimostrano una sostanziale ripetizione dei modelli di decorazione parietale tradizionali, come i piccoli paesaggi entro grandi campiture di colore. Quasi assenti sono le architetture fittizie dipinte. Stucchi bianchi e eleganti fregi policromi sono stati rinvenuti nel sepolcro degli Anici e Valeri e in quello dei Pancrazi sulla via Latina, forse risalenti al primo periodo antoniniano.

Gli Antonini

I resti di pitture prodotte sotto la dinastia degli Antonini, mancando la straordinaria testimonianza delle città vesuviane, sono molto scarsi. Tra questi sono significative le pitture di una villa scavata sotto la basilica di San Sebastiano sull'Appia. Tra i vari ambienti con decorazioni più tarde, si trova anche uno di epoca antonina, con piccoli paesaggi che svolgono, con alcune differenze sintattiche, lo stile dell'epoca flavia.

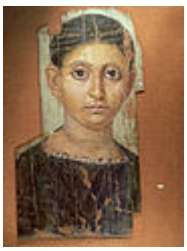
Ritratto del Fayyum

Alla scarsità di pitture riferibili a questo periodo in area italica fa da compensazione la straordinaria produzione di ritratti del Fayyum, conservati grazie alle eccezionali condizioni atmosferiche dell'Egitto. Si trattava di ritratti eseguiti dipinti per privati quando erano ancora in vita e conservati in casa; dopo la morte venivano applicati sulle bende della mummia, con piccoli adattamenti. In queste opere, che dovevano essere comuni in tutto l'impero, si rileva come la tradizione ellenistica continuasse immutata nelle asiane zone dove aveva avuto origine.

Epoca severiana

Per la pittura sotto i Severi, oltre ad avere scarso materiale pervenutoci, si possono ipotizzare solo datazioni ipotetiche, ricavate dallo studio dello stile di alcuni ritratti del Fayyum nei quali si nota una semplificazione dei piani, una maggiore evidenza dei contorni e un'intensità fissa dello sguardo accentuata dagli occhi

particolarmente grandi. Queste caratteristiche, ben diverse dalla ricca plasticità dell'epoca antoniniana, troverebbero riscontro nei ritratti di fanciulli e giovanetti prodotti a Roma, tutti attribuibili al periodo dell'anarchia militare.



Ritratto del Fayyum

Ritratto del Fayyum

Ritratto del Fayyum

Ritratti del Fayyum

Sotto Gallieno

Affreschi della sinagoga di Doura Europos

Le attribuzioni su base stilistica dei ritratti del Fayyum ai periodi successivi all'età severiana, sono più che mai incerte, a causa della nascita in Egitto di uno stile più autonomo, impossibile quindi da confrontare con opere datate di altre parti dell'impero.

Sotto Gallieno alcune pitture, come quelle del sacrario di Luxor, confermano invece come nella pittura ufficiale, almeno nelle province orientali, si mantenesse la tradizione legata all'arte ellenistica. Altre tracce sono le ricostruzioni di cicli pittorici del III secolo fatte a partire da alcune miniature eseguite tra la fine del V e l'inizio del VI secolo, come le complesse raffigurazioni di battaglie dell'Iliade Ambrosiana. Dopotutto proprio alla metà del III secolo si passò nella scrittura dei testi dal rotulo di papiro al codice pergamenaceo, con una più facile recezione dei modelli parietali nelle illustrazioni.

Alla seconda metà del III secolo risalgono le pitture dell'Ipogeo degli Aurelii, sul viale Manzoni a Roma, dove coesistono figure classicheggianti a pitture con piccole figure entro schemi narrativi, create con rapide pennellate. Pare che il soggetto della raffigurazione sia da mettere in relazione con lo gnosticismo, seppure tardo.

Grande importanza rivestono le pitture del mitreo e, soprattutto, della sinagoga di Doura Europos, in Siria, con scene del Vecchio Testamento che sono le più antiche illustrazione conosciute di scene bibliche, nel generale divieto della religione ebraica di rappresentare esseri animati. Questo strappo alla regola ha fatto supporre dunque che le successive iconografie bibliche cristiane non fossero una creazione *ex novo*, ma potessero essere basate su iconografie giudaiche precedenti. Alcune caratteristiche delle pitture di Doura Europos in effetti sembrano anticipare, di oltre due secoli, la pittura tardoantica prebizantina.

Doura Europos

Doura Europos

Doura Europos

Pittura paleocristiana

La pittura dei primi secoli del Cristianesimo derivò i propri stilemi da correnti artistiche già in atto, legate al paganesimo o ad altre religioni, attribuendo però alle rappresentazioni altri significati.

Un esempio emblematico è quello dell'immagine del banchetto, usato già da secoli nell'arte antica specialmente in ambito funerario: divenne la rappresentazione dell'Ultima Cena e quindi simbolo della celebrazione dell'eucaristia, la liturgia fondamentale della nuova religione. Gli elementi di similitudine tra raffigurazioni cristiane e pagane nella medesima attribuzione cronologica hanno portato ad avvalorare l'ipotesi che gli artisti lavorassero indistintamente talvolta su commissione di pagani e talvolta di cristiani. Anche lo stile delle pitture va da un iniziale realismo a forme sempre più simboliche e semplificate, in linea con l'affermazione dell'arte *provinciale* e *plebea* nella tarda antichità. Con la fine delle persecuzioni, dal 313, la pittura si fece più sfarzosa, come i coevi esempi di pittura profana.

L'aniconismo, cioè il divieto di raffigurare Dio secondo un passo dell'Esodo (XX, 3-5), applicato fino al III secolo, significò la necessità di usare simboli per alludere alla divinità: il sole, l'agnello, simbolo del martirio di Cristo, o il pesce, il cui nome greco (*ichthys*) era l'acrostico di *"Iesus Christos Theou Yos Soter"* ("Gesù Cristo Salvatore figlio di Dio").

Altre immagini-segno sono quelle che invece di narrare un avvenimento suggeriscono un concetto: il Buon Pastore, che simboleggiava la filantropia di Cristo, l'*orante*, simbolo di sapienza, ecc. Anche queste raffigurazioni furono mutuate da iconografie antecedenti: il pastore proviene da scene pastorali o allegorie della primavera, il *Cristo-filosofo*, deriva dalla figura del filosofo Epitteto seduto.

Buon pastore seconda metà del III secolo, Catacombe di Priscilla, Roma

Gradualmente la perdita di interesse verso la descrizione di avvenimenti reali portò a una standardizzazione delle scene simboliche, con un progressivo appiattimento delle figure, preponderanza di raffigurazioni frontali e perdita del senso narrativo: gli artisti infatti adesso alludono al mondo *spirituale*, che prescinde dall'armonia formale e dalla verosimiglianza delle forme.

Tecniche

Pittura parietale

Per pittura parietale, si intende un dipinto realizzato a fresco che veniva eseguito su intonaco di calce fresca con colori macinati e diluiti in acqua. La pittura a tempera veniva eseguita diluendo i colori in solventi collosi e gommosi, con il rosso d'uovo e la cera. La pittura ad encausto, invece, la si otteneva con colori miscelati con la cera.

Esistono numerosi stili di pittura parietale,i più famosi sono gli stili pompeiani, che coprono un arco dal II secolo a.C. al 79 d.C. Essi vengono tradizionalmente divisi in quattro stili, partendo dal I stile di stampo greco-sannitico a il IV stile di stampo neroniano. Ovviamente anche a Roma ci sono grandi esempi di questi quattro stilli pittorici Pompeiani.

Pittura su tavola

La pittura su tavola era sicuramente praticata in tutto il Mediterraneo, ma i reperti pervenuteci sono molto rari e limitati unicamente a zone dove le condizioni climatiche hanno permesso la conservazione, come l'Egitto, in particolare la zona del Fayyum, da dove provengono numerosi ritratti funerari.

Pittura compendiaria

La pittura compendiaria a Roma è un tipo di pittura eseguita su oggettistica (per es. vasi o piatti). Essa è molto veloce e stilizzata: il pennello sfiora solo velocemente il supporto, su cui è stato fatto prima uno schizzo del disegno. Non vi è marcatura dei contorni, tutto appare spontaneo.

Note

1. ^ Dionigi di Alicarnasso, *Antichità romane* 6,17 e 94.
2. ^ Il Mantegna immaginò queste pitture nel *Trionfo di Cesare* oggi a Hampton Court, presso Londra.
3. Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, XXXV, 22.
4. ^ Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia*, XXXV, 135.
5. ^ Erodiano, *Storia dell'impero dopo Marco Aurelio*, VII, 2.8.
6. ^ Fabrizio Pesando, Marco Bussagli e Gioia Mori, *Pompei: la pittura*, Milano, Giunti Editore, 2003, ISBN 88-09-03206-3.
7. ^ *Naturalis historia*, XXXV, 16.

8. ^ Arte tra le Righe, *Gli affreschi di epoca romana: stili e tecniche pittoriche*, su *Arte tra le Righe*, 23 gennaio 2021. URL consultato il 15 febbraio 2021.

Bibliografia

- Gaio Plinio Secondo, *Naturalis Historia* (testo latino).
- Ranuccio Bianchi Bandinelli e Mario Torelli, *L'arte dell'antichità classica, Etruria-Roma*, Utet, Torino 1976.
- Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *I tempi dell'arte*, volume 1, Bompiani, Milano 1999.

Voci correlate

- Pittura romana di giardino
- Pittura pompeiana

Altri progetti

- Wikiversità contiene risorse su **pittura romana**
- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **pittura romana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_paintings?uselang=it)**

Pittura romana - Stili pompeiani
Primo stile · Secondo stile · Terzo stile · Quarto stile

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 3829 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=3829) · LCCN (EN) sh85096827 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85096827) · BNF (FR) cb120308128 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb120308128) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb120308128) · J9U (EN, HE) 987007558105405171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007558105405171)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Pittura_romana&oldid=131521654"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 15 gen 2023 alle 20:54.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Pittura pompeiana

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

Sotto il termine **pittura pompeiana** si riassume tutta la pittura parietale presente nelle case di Pompei del periodo compreso tra la fine del II secolo a.C. e il 79 d.C.

Le opere murali pompeiane venivano eseguite a fresco, a tempera e ad encausto.

- La pittura *a fresco* veniva eseguita su intonaco di calce fresca con colori macinati e diluiti in acqua.
- La pittura *a tempera* veniva eseguita diluendo i colori in solventi collosi e gommosi, con il rosso d'uovo e la cera.
- La pittura *ad encausto*, invece, la si otteneva con colori miscelati con la cera.

Celebre affresco della Villa dei misteri a Pompei.

Indice

Storia
Il primo stile pompeiano
Il secondo stile pompeiano
Il terzo stile pompeiano
Il quarto stile pompeiano
Note
Bibliografia
Altri progetti
Collegamenti esterni

Storia

Lo studioso tedesco August Mau[1] classificò la pittura pompeiana in quattro stili basandosi sulla trattazione sulla pittura fatta da Vitruvio nel suo VII libro del *De Architectura*.

Vitruvio cita infatti, nell'ordine, l'incrostazione marmorea, poi uno stile a noi ignoto, con "cornicioni e riquadrature in giallo ocra", variamente disposte tra loro. Il successivo stile è un'imitazione di vedute di edifici, colonne e frontoni sporgenti e, negli spazi più grandi, di esedre dove venivano raffigurate intere

scene figurate, tragiche, comiche o satiriche; nelle galleria invece si usavano particolari paesistici (porti di mare, promontori, coste, fiumi, sorgenti, edifici, boschetti, montagne, pastori con greggi). Infine cita le "megalografie" (a soggetto determinato), con simulacri di divinità, favole mitologiche, guerre troianae o peregrinazioni di Ulisse.

Il primo stile pompeiano

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Primo stile***.

Esempio di 1° stile ad Ercolano

Il *primo stile pompeiano*, a incrostazione, è detto *stile strutturale* o *dell'incrostazione* e si colloca nel periodo a partire dall'età sannitica (150 a.C.) fino all'80 a.C.

Questa tecnica pittorica, diffusa sia negli edifici pubblici che nelle abitazioni, imita, utilizzando in alcuni casi anche elementi in stucco a rilievo, il rivestimento delle pareti in *opus quadratum* e con lastre di marmo, detto *crusta*, da cui il nome "stile dell'incrostazione".

Le pitture in primo stile si articolano, seguendo una ripetizione fissa, in tre zone:

- una fascia superiore decorata con cornici in stucco aggettante.
- una fascia mediana, a sua volta tripartita, dipinta con i colori predominanti rosso e nero, ma anche viola, giallo-verdi, imitanti il marmo, il granito o l'alabastro
- un plinto o zoccolo, di solito di colore giallo

Le pitture di questo stile contengono anche piccoli elementi architettonici, come ad esempio pilastri per la divisione verticale delle superfici.

Negli Scavi archeologici di Pompei questo stile è presente nella Basilica, nel tempio di Giove, nella Casa del Fauno e nella Casa di Sallustio, in quelli di Ercolano nella Casa Sannita.

Il secondo stile pompeiano

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Secondo stile***.

Il *secondo stile pompeiano,* detta architettura in prospettiva, o *stile architettonico*, si colloca nel periodo che va dall'80 a.C. alla fine del I secolo a.C.

In questo tipo di pittura elementi come cornici e fregi con tralci vegetali cominciano ad essere dipinti invece che realizzati in stucco, riproponendo così, con abile gioco illusionistico di colori e ombre, ciò che durante il *primo stile* si realizzava in rilievo.

Rispetto al primo stile, l'innovazione è fornita dall'effetto di trompe l'œil che si crea sulle pareti, dove al posto dello zoccolo si dipingono in primo piano podi con finti colonnati, edicole e porte dietro i quali si aprono vedute prospettiche.

In questo periodo nacque così anche la figura del paesaggista, che, a Pompei, dipingeva i particolari dei giardini, molto richiesti dai committenti.

Era anche in voga dipingere nature morte con cacciagione insieme a ortaggi e frutta; tali raffigurazioni si spiegano con l'usanza che c'era di inviare agli amici regali costituiti da generi alimentari crudi.

Negli scavi archeologici di Pompei questo stile è presente nella Villa dei Misteri, nelle case di Obellio Firmo, del Labirinto, delle Nozze d'Argento, del Criptoportico e sul termopolio.

Particolare di dipinto dalla Casa del Frutteto in *secondo stile*

Il terzo stile pompeiano

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Terzo stile****.*

Il *terzo stile pompeiano* o *stile ornamentale* detto parete reale, dal punto di vista cronologico, si sovrappose al *secondo stile* ed arrivò fino alla metà del I secolo d.C., all'epoca di Claudio (41-54).

In esso venne completamente ribaltata la prospetticità e la tridimensionalità caratteristiche dello stile precedente lasciando il posto a strutture piatte con campiture monocrome, prevalentemente scure, assimilabili a tendaggi e tappezzerie, al centro delle quali venivano dipinti a tinte chiare piccoli pannelli (*pinakes*) raffiguranti scene di vario genere.

Negli scavi archeologici di Pompei pannelli dipinti in questo stile si trovano inseriti nel muro della sala da pranzo della Villa della Porta Marina e nella Casa di Lucrezio Frontone.

Affresco del III stile pompeiano nel Boscotrecase, Villa Agrippa Postumo

Altri esempi di questo genere si trovano nella Villa Imperiale a Pompei e, a Boscotrecase, in quella di Agrippa Postumo. Il terzo stile diede poi spazio all'ultimo stile, il 4^ stile, detto anche ultimo stile.

Il quarto stile pompeiano

🔎 *Lo stesso argomento in dettaglio:* ***Quarto stile****.*

Il *quarto stile pompeiano* o dell'*illusionismo prospettico* si afferma in età neroniana e si distingue dagli altri per l'inserimento di architetture fantastiche e di grande scenicità (Casa dei Vettii a Pompei e Domus Aurea a Roma).

Gran parte delle ville pompeiane furono decorate con pitture in questo stile dopo la ricostruzione della città a seguito del disastroso terremoto del 62, che provocò ingenti danni.

Il *quarto stile* si caratterizza per un revival di elementi e formule decorative già sperimentate in precedenza: tornano di moda le imitazioni dei rivestimenti marmorei, le finte architetture e i trompe-l'oeil caratteristici del secondo stile ma anche le ornamentazioni con candelabri, figure alate, tralci vegetali, caratteristici del terzo stile.

Esempi pompeiani di grande pregio li ritroviamo nella Casa dei Vettii e nella Casa dei Dioscuri, decorati probabilmente da artisti della stessa bottega.

Altro esempio di quarto stile lo si ritrova, sempre a Pompei, nella Casa di Menandro, nel cui atrio sono presenti pregevoli quadretti con episodi della guerra di Troia; uno dei più rappresentativi è quello che raffigura l'incontro di Priamo, Menelao ed Elena nella reggia, mentre Aiace insegue Cassandra che cerca inutilmente difesa presso il Palladio.

Affresco in *quarto stile* nella Casa dei Vettii (*Ercole bambino*)

Note

1. ^ A. Mau, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeij*, Berlino, 1882.

Bibliografia

- *Pitture Murali*, su *creadm.solent.ac.uk*. URL consultato il 4 giugno 2010 (archiviato dall'url originale il 7 marzo 2011).
- Afra De Santi, Maddalena Luraschi e Viviana Vitali, *La pittura parietale a Pompei*, su *ospitiweb.indire.it*.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file sulla **pittura pompeiana (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ancient_Roman_frescos_of_Pompeii?uselang=it)**

Collegamenti esterni

- *Straordinaria pittura romana, capire gli stili di duemila anni fa*, su *stilearte.it*. URL consultato il 27 luglio 2016.
- Davide Mauro, *La pittura pompeiana precorritrice dei tempi*, su *elapsus.it*. URL consultato il 30 settembre 2016 (archiviato dall'url originale il 25 aprile 2017).
- *I quattro stili della pittura pompeiana*, 15 gennaio 2015. URL consultato il 30 settembre 2016.

Pittura romana - Stili pompeiani

Primo stile · Secondo stile · Terzo stile · Quarto stile

Controllo di autorità	Thesaurus BNCF 6523 (https://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=6523) · BNF (FR) cb13330066n (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13330066n) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb13330066n)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Pittura_pompeiana&oldid=131521649"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 15 gen 2023 alle 20:53.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.

Pompei (città antica)

Da Wikipedia, l'enciclopedia libera.

*Disambiguazione – "Pompeii" rimanda qui. Se stai cercando altri significati, vedi **Pompeii (disambigua)**.*

Pompei (in latino: *Pompeii*) è una città dell'evo antico, corrispondente all'attuale Pompei, la cui storia ha origine dal IX secolo a.C. per terminare nel 79, quando, a seguito dell'eruzione del Vesuvio, viene ricoperta sotto una coltre di ceneri e lapilli alta circa sei metri. La sua riscoperta e i relativi scavi, iniziati nel 1748, hanno riportato alla luce un sito archeologico che nel 1997 è entrato a far parte della lista dei patrimoni dell'umanità dell'UNESCO, e che è il secondo monumento italiano per visite dopo il sistema museale del Colosseo, Foro Romano e Palatino[1].

Indice

- **Storia**
  - Le origini e il periodo osco, greco ed etrusco
  - Il periodo sannita
  - Il periodo romano
  - Il terremoto del 62 e l'eruzione del 79
- **Urbanistica**
- **Scavi archeologici**
- **Cultura di massa**
- **Note**
- **Bibliografia**
- **Altri progetti**
- **Collegamenti esterni**

Pompei

Pianta di Pompei

Nome originale	Pompeii
Cronologia	
Fondazione	IX secolo a.C.
Fine	79
Causa	Distrutta dall'eruzione del Vesuvio del 79
Amministrazione	
Dipendente da	Opici, Osci, Greci, Etruschi, Sanniti, Romani
Territorio e popolazione	
Superficie massima	660 000 m²
Abitanti massimi	20 000
Nome abitanti	Pompeiani
Lingua	Osco, greco, latino
Localizzazione	

Storia

Le origini e il periodo osco, greco ed etrusco

Le prime testimonianze di vita, seppur scarse, nel territorio di Pompei, il cui nome deriva o dal greco *pémpo* o *pompé*, oppure dall'osco *pompe*[2], risalgono alla fine del IX secolo

a.C., quando il popolo degli Opici, seppur in forma ancora non stanziale[3], occupa il territorio in posizione strategica su un pianoro dall'altezza di quasi trenta metri, formatosi in seguito ad una colata lavica del Vesuvio[4], dalle pareti scoscese a picco sul mare, con veduta su tutto il golfo di Napoli e nei pressi della foce del fiume Sarno, ottima riserva di acqua, vista la mancanza di sorgenti in zona[5].

I primi insediamenti stabili risalgono invece intorno all'VIII secolo a.C., ad opera degli Osci[3]: questi fondano cinque villaggi nella zona, i quali, intorno al VI secolo a.C., si riuniscono in un solo agglomerato, cinto di mura e a controllo di un importante asse viario[6]; iniziano anche i primi scambi commerciali via mare, con la costruzione di un piccolo porto situato nei pressi della foce del fiume[7]. L'abitato osco è da riconoscersi nelle regioni VII e VIII degli scavi di Pompei[8]: questo è stato definibile grazie agli studi stratigrafici effettuati al di sotto delle costruzioni di epoca sannitica e romana[8], durante i quali sono stati ritrovati frammenti di ceramica per lo più appartenenti a necropoli con tombe di tipo a fossa[3].

Stato attuale	Italia
Località	Pompei
Coordinate	40°45′00″N 14°29′10″E
Altitudine	40 m s.l.m.
Cartografia	

Il Tempio di Apollo, edificato nel periodo etrusco

Con l'arrivo dei Greci in Campania, che fondano la colonia di Pithecusa sull'isola d'Ischia, tra il 780 ed il 770 a.C., e quella di Cuma, intorno al 740 a.C.[3], anche Pompei, pur non venendo mai conquistata militarmente, entra nell'orbita del popolo ellenico; la costruzione più importante di questo periodo è quella del Tempio Dorico: questo non viene edificato nei pressi del centro, ma in posizione più isolata, in quello che poi diventerà il Foro Triangolare, poiché l'intenzione dei greci non è quella di stabilirsi definitivamente a Pompei, ma semplicemente controllare le strade ed il porto[7]; nello stesso periodo inoltre viene introdotto il culto di Apollo[9]. Nel 524 a.C., nella Pianura Campana, si assiste all'arrivo degli Etruschi, che fondano Capua[10]: questi alla ricerca di un collegamento con l'entroterra si stanziano anche nella zona di Pompei, trovando nel fiume Sarno la via di comunicazione tra il mare e l'interno[11]; come per i Greci, anche gli Etruschi non conquistano militarmente la città, ma si limitano semplicemente a controllarla: in questo periodo infatti Pompei gode di una sorta di autonomia. Sotto gli Etruschi viene costruito un primitivo foro, che risulta comunque essere una semplice piazza adibita a mercato, viene edificato il tempio di Apollo, nel quale sono ritrovati anche frammenti di ceramica di bucchero[3], diverse case vengono dotate del cosiddetto atrio tuscanico, tipico di questo popolo, e vengono fortificate le mura[12].

Dal 474 a.C., momento della sconfitta degli Etruschi da parte dei Cumani[12], al 424 a.C. Pompei torna nuovamente sotto l'influsso dei Greci[4]: viene restaurato il tempio di Apollo ed il tempio di Giove, sono rinforzate le mura nel tratto compreso tra porta Ercolano e porta Vesuvio e viene fondato un nuovo nucleo abitativo, riconosciuto nella regione VI[13]; su quest'ultimo punto gli archeologi hanno espresso pareri discordanti: alcuni sostenevano che l'aspetto della città fosse rimasto immutato fino all'arrivo dei Sanniti,

mentre grazie agli studi stratigrafici condotti da Amedeo Maiuri, si è venuti a conoscenza che il quartiere era protetto da mura greche ed era inoltre poco probabile che i Sanniti fossero riusciti a sviluppare un così elevato piano urbanistico, caratterizzato da una rete di strade perfettamente ordinate[14].

Il periodo sannita

Il foro, edificato nel periodo sannita

Diodoro Siculo e Tito Livio parlano della caduta di Cuma, ad opera dei Sanniti, popolo proveniente dalle zone interne dell'Abruzzo e del Molise, alleati dei Romani, tra il 423 ed il 420 a.C.[15]: è quindi ipotizzabile che prima di sferrare l'attacco finale ai Greci, tutto il territorio circostante, e quindi anche Pompei, sia stato conquistato intorno al 424 a.C.[16]. Lo scoppio della prima guerra sannitica porta un capovolgimento di fronti, con un'aperta ostilità tra Sanniti e Romani, conclusa con la pace del 340 a.C.[17]: tuttavia già dal 343 a.C. un primo esercito romano era entrato nella piana campana, portando con sé gli usi e costumi della romanità[18]; nella guerra dei Romani contro i Latini, i Sanniti restano fedeli a Roma, mentre nel 310 a.C., quando i Romani muovono guerra contro i Nocerini, i Sanniti pompeiani si schierano a favore di questi ultimi, i quali, dopo una prima vittoria, sono costretti a capitolare[19]: Pompei, pur governata dai Sanniti, entra a tutti gli effetti nell'orbita romana, a cui resta fedele anche durante la terza guerra sannitica e nella guerra contro Pirro[10].

Per tutto il III ed il II secolo a.C. Pompei gode di una certa autonomia: la città vive il suo periodo di massima fioritura ed espansione[20], raggiungendo il suo perimetro definitivo[21]: vengono costruiti il foro e numerosi edifici, sia pubblici che privati, dotati di elevata qualità architettonica[4], così come le mura vengono rinforzate in pietra di Sarno, con l'abbandono del sistema a doppio recinto, che poi entra nuovamente in voga a partire dal II secolo a.C., con l'inserto di pietre di tufo[22], a seguito delle tensioni dovute all'arrivo di Annibale e allo scoppio della seconda guerra punica[20]. Nonostante l'incertezza politica dovuta a questi eventi e il progressivo migrare di uomini facoltosi verso città più tranquille del Mediterraneo orientale, Pompei continua a godere di una certa floridità dovuta alla produzione ed al commercio di vino e olio, con gli scambi che si spingono fino in Provenza ed in Spagna[23], oltre ad un'intensa attività agricola svolta nelle fattorie costruite nei dintorni della città[20].

Il periodo romano

L'Edificio di Eumachia, edificato per esaltare Augusto

I senatori romani, attirati dal territorio fertile e dal clima mite, iniziano a spartirsi i territori intorno alla città[24]: tale situazione, associata all'esclusione del diritto di diventare cittadini romani, porta i pompeiani a schierarsi contro Roma durante la guerra sociale[4]; in vista di una possibile battaglia, vengono fortificate le mura, costruite nuove torri ed aperte le porte di Nola, Sarno e Capua e si istruisce un esercito[25]. La risposta romana non tarda ad arrivare: dopo aver conquistato Stabia ed Ercolano, l'esercito, guidato da Lucio Cornelio Silla e di cui faceva, probabilmente, parte anche Marco Tullio Cicerone[26], si ricongiunge a Pompei, sferrando l'attacco contro le mura della città nei pressi di porta Ercolano e porta Vesuvio, con grossi proiettili di pietra, di cui sono ancora visibili le tracce dei segni lasciati all'interno della muratura[10]; probabilmente, alla lotta partecipa, anche, una flotta navale[27]. La difesa dei Pompeiani è strenua, aiutati, anche, dai Celti capitanati da Lucio Cluenzio, inviati da Papio Mutilo: i Romani sono, quindi, costretti a ritirarsi, ma, poco dopo, riportano una vittoria contro i

celti nei pressi di Nola, in una battaglia in cui persero la vita, circa, diciottomila uomini[27]; la resa dei Pompeiani è ormai vicina e nell'estate o nell'autunno dell'89 a.C.[27] la città viene conquistata, tra l'altro in modo quasi pacifico, senza provocare notevoli danni, divenendo a tutti gli effetti romana[28].

Gli abitanti diventano, quindi, cittadini romani e la città, iscritta nella tribù Menenia, riceve lo stato di *municipium*, gestita da un Quadrumviro[29]: nell'80 a.C., Publio Cornelio Silla modifica lo stato da municipio a colonia, a cui dà il nome di *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum* amministrata da un gruppo di *homines novi*, chiamati a formare, sia l'*ordo decurionum*, composto dalle ottanta alle cento persone, sia a nominare nuovi magistrati; a questi si affiancano i duoviri e gli edili, eletti dai cittadini aventi i diritti civili, ed i sacerdoti, eletti allo stesso modo, eccetto i *Sodales Augustales*, nominati dall'imperatore stesso[29]. Altra carica è quella dei *magistri vici* e *magistri pagi*, addetti, oltre al culto dei Lari, a partecipare alla vita politica, amministrando i *vici* e i *pagi*, ossia i quartieri, rispettivamente interni ed esterni alle mura, in cui è divisa la città, che costituiscono, anche, una sorta di distretti elettorali, ognuno con un proprio nome, a volte deducibile dai manifesti elettorali dipinti sulle facciate degli edifici, come il quartiere dei *Forenses*, quello dei *Campanienses* o dei *Salinienses*[30]. Scompaiono, inoltre, dalla magistratura personalità sannitiche ed i patrizi subiscono numerose confische, soprattutto appezzamenti terrieri, per poi essere assegnati ai veterani di Silla: questi, quindi, costruiscono numerose fattorie formando una sorta di quartiere suburbano, probabilmente già esistente precedentemente, che prende il nome di *Pagus Augustum Felix Suburbanus*, localizzato nella zona delle odierne città di Boscoreale, Boscotrecase e Terzigno, dove convivono coloni ed indigeni[29]. La conquista romana, tuttavia, non muta particolarmente lo stile di vita pompeiano: la lingua ufficiale diventa il latino, ma si continuano a parlare l'osco ed il greco, come testimoniato dal ritrovamento di alcuni graffiti; le unità di misura continuano ad essere, per circa mezzo secolo, quelle osche fino alla definitiva introduzione del piede romano[29].

Affresco raffigurante la rissa tra Pompeiani e Nocerini

Un forte impulso alla romanizzazione viene dato dalla salita al potere di Augusto nel 27 a.C.[31]: sono sostituite le truppe sillane con quelle augustee, vengono riammesse le vecchie famiglie sannitiche che nel frattempo, tramite matrimoni e adozioni, si sono imparentate con quelle romane e numerosi patrizi portano in città ricchezze terriere e attività commerciali, affiancate da nuovi modelli architettonici ed artistici che hanno come tema centrale la figura di Augusto, facendo diventare Pompei il luogo di villeggiatura prediletto del patriziato romano[31]. Il Teatro Grande viene restaurato dagli Holconii e dedicato ad Augusto, la sacerdotessa Eumachia, costruisce una sorta di nuova basilica, chiamata Edificio di Eumachia, che ospita statue dedicate alla famiglia augustea e addirittura viene dedicato un tempio alla Fortuna Augusta[32]: oltre alla costruzione dell'acquedotto del Serino, allacciato a Pompei tramite una condotta secondaria, il periodo di pace favorisce i commerci della città, soprattutto quello di tipo marittimo grazie allo sviluppo del porto, con l'esportazione, tra cui quella di vino, specie nella Gallia meridionale, ma anche l'importazione di numerosi prodotti stranieri[33].

Un periodo di crisi, la cui causa rimane sconosciuta, si verifica alla fine dell'impero di Caligola, tanto che, nel 40, è lo stesso imperatore a diventare duoviro, mentre, sotto Claudio, tra il 41 e il 52, non vengono menzionati né magistrati, né al nuovo imperatore è dedicata alcuna statua, se non due basi di marmo nel tempio della Fortuna Augusta[33]. Sotto Nerone, in particolare fino al 59, la vita cittadina procede tranquilla: tuttavia, una violenta rissa tra Pompeiani e Nocerini, avvenuta nell'Anfiteatro, provoca numerosi morti ed, in conseguenza, in quanto la vicenda ha una forte eco anche a Roma, come riferito anche negli Annales di Publio Cornelio Tacito[34], viene disposta la chiusura dello stesso edificio per dieci anni e lo scioglimento di

tutte le associazioni illegali[26]; la causa dello scontro è da ricercarsi, o nel fatto che l'imperatore, nel 57, ha modificato lo stato di Nocera in colonia, arrecando danni economici a Pompei[35], o per motivi di ordine politico[33].

Il terremoto del 62 e l'eruzione del 79

La Casa di Lucio Cecilio Giocondo, all'interno della quale sono stati ritrovati affreschi raffiguranti i danni provocati dal sisma del 62

Il 5 febbraio del 62 un violento terremoto, di intensità stimata pari al V-VI grado della scala Mercalli[33], con epicentro nella vicina Stabiae, colpisce anche Pompei e la piana circostante provocando numerosi danni e crolli: se ne ha testimonianza grazie alla rappresentazione negli affreschi della casa di Lucio Cecilio Giocondo, in particolar modo si notano i danni a porta Vesuvio, al Castellum Aquae, al foro ed al tempio di Giove[36]; il terremoto ha un impatto negativo sulla vita cittadina: molte delle personalità più ricche, temendo per la propria incolumità, si trasferiscono in altre zone, mentre il commercio cala bruscamente. Pompei diventa quindi un cantiere dove l'attività principale è quella della ricostruzione: non mancano esempi di speculazione edilizia e molti si arricchiscono con gli affitti o con gli appalti dei lavori di restauro[37]; non si è a conoscenza se gli imperatori Nerone e Vespasiano abbiano in qualche modo finanziato la ricostruzione, ma sta di fatto che le ricchezze accumulate nel corso degli anni dagli abitanti favorisce l'edificazione di edifici lussuosi, spesso rivestiti di marmi: in poco tempo sono restaurate le regioni VI e VIII, quelle a più alta densità residenziale, oltre al tempio di Iside, grazie alle offerte di un liberto[38].

Nel decennio a seguito del terremoto non mancano tuttavia disordini di tipo politico e amministrativo: Vespasiano infatti è costretto ad inviare a Pompei il tribuno Titus Suedis Clemens, per risolvere alcune situazioni legate al possesso abusivo di terreni municipali da parte di privati[38].

Non sono stati completati ancora i lavori di ristrutturazione[33], quando la mattina del 24 agosto[39] o comunque in un periodo compreso tra agosto e novembre del 79[40][41], una violenta eruzione del Vesuvio pone definitivamente fine alla vita di Pompei: anticipata dai giorni precedenti da scosse di terremoto[42], una nuvola a forma di pino si alza dalla sommità del vulcano[43], fino a che, intorno alle 13, un boato annuncia la rottura del tappo di magma solidificato che ostruisce il cratere, dando inizio ad una incessante pioggia di ceneri e lapilli sulla città, la quale in circa cinque ore raggiunge l'altezza di un metro, provocando i primi crolli dei tetti[44]; intorno alle 6 del giorno successivo, quando l'altezza del materiale vulcanico è pari a due metri, un flusso piroclastico raggiunge le mura di Pompei: a questo ne segue un altro intorno alle 7, bissato pochi minuti dopo, ed un ultimo, più potente, intorno alle 8, causando definitivamente la morte di tutti quelli che erano sopravvissuti[44]. Alle 10 la furia eruttiva inizia ad indebolirsi, anche se la pioggia di ceneri continua per altri quattro giorni[42], poi l'evento termina definitivamente[44]: Pompei è seppellita sotto una coltre di circa sei metri di materiale vulcanico, dal quale affiorano solo resti di colonne e la parte più alta degli edifici[45]. Non si conosce il numero preciso di abitanti della città nel 79; secondo alcune stime questi variano da seimila a ventimila ed il numero di vittime ritrovate si aggira intorno a millecentocinquanta: a questo dato va comunque aggiunta la parte di città ancora da esplorare e si calcola che in totale le vittime possano essere circa milleseicento; è da considerare inoltre che la maggior parte della popolazione è riuscita a mettersi in salvo, scappando, ai primi stadi dell'eruzione[46].

Delle circa millecentocinquanta vittime accertate, trecentonovantaquattro sono state ritrovate negli strati di lapilli inferiori, morte quasi tutte all'interno di edifici crollati sotto il peso dei materiali vulcanici che si sono depositati sui tetti, mentre altri seicentocinquanta sono stati ritrovati nella parte superiore dei depositi piroclastici, morti esternamente, raggiunti dalle nubi ardenti nella seconda fase dell'eruzione[46]. Molti

Pompeiani cercano di sfuggire alle ceneri e ai lapilli coprendosi la bocca con un cuscino[47]; quelli che cercano rifugio scappando verso porta Ercolano trovano morte sicura[47], mentre la salvezza è più probabile per chi scappa attraverso porta Stabia e quindi via mare, anche se la spiaggia è battuta da onde, provocate dai continui terremoti, e le barche sono andate quasi tutte distrutte[48]. A seguito degli scavi archeologici e con l'utilizzo della tecnica dei calchi è stato possibile ricomporre gli ultimi instanti di vita di alcune persone, come ad esempio quelli di una donna che portava con sé numerosi gioielli, accompagnata da una fanciulla quattordicenne con la testa avvolta in un lenzuolo[49], quelli di un mendicante con un bastone ed una bisaccia ripiena di generi alimentari, quelli di una coppia di sposi che si tiene per mano, quelli di un uomo, forse un atleta, con in mano un flacone di olio[50], quelli di un gruppo di tredici persone, tra cui uno schiavo, due bambini ed una donna inferma[51], quelli dei sacerdoti del tempio di Iside, uno dei quali ritrovato con un carico d'oro, probabilmente il tesoro del tempio[52] e quelli di un gruppo di schiavi ritrovati in una stanza di quattro metri quadrati con ossa spezzate, dopo aver cercato di fuggire tramite una scala dal tetto[53]. Oltre ad esseri umani trovano la morte anche animali: tra gli esempi più eclatanti quello di un cane, che cerca di liberarsi dal suo guinzaglio[54].

Il Vesuvio in attività in una foto degli inizi del XX secolo

Terminata l'eruzione, il Vesuvio si presenta con una nuova forma, ossia due cime ed un nuovo cono[55]: tutta la zona circostante a Pompei è ricoperta da una coltre bianca, il fiume Sarno a stento riesce a scorrere e la linea di costa si è modificata, protraendosi verso il mare[56]. L'imperatore Tito invia in Campania una delegazione di soccorsi ed interdice la zona al transito: inoltre dispone che tutte le proprietà rimaste senza eredi siano smantellate ed i materiali riutilizzati per la costruzione, permettendo quindi il recupero di marmi, tubature di piombo, statue e ogni sorta di ricchezza che viene ritrovata[56], attraverso lo scavo di cunicoli[38]; non mancano comunque episodi di sciacallaggio che si susseguono nei periodi immediatamente dopo l'eruzione[45]. Intorno al 120 viene ripristinata nei pressi di Pompei la viabilità verso Stabiae e Nocera per volere di Adriano, ma la città non viene più ricostruita, anzi il territorio dove sorgeva inizia a ricoprirsi di vegetazione, scomparendo definitivamente[45].

Urbanistica

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Scavi archeologici di Pompei***, ***Scavi archeologici di Oplonti*** *e* ***Scavi archeologici di Boscoreale***.

Via dell'Abbondanza, la strada principale di Pompei

L'antica Pompei viene fondata su un pianoro alto circa quaranta metri[57], formatosi a seguito di un'antica eruzione del Vesuvio e che in epoca moderna prende il nome di Civita: questo è a ridosso del mare, con pareti scoscese e quindi facilmente difendibile, e costeggiato dal fiume Sarno, che sfocia lungo la vicina costa; il primo nucleo di Pompei è da ritenersi fondato nei pressi del foro[58].

L'assetto urbanistico ricalca il modello proposto da Ippodamo da Mileto, anche se non è seguito alla perfezione: mancano sovente l'uso di angoli retti e le dimensioni degli isolati non sono costanti; Pompei si estende per circa sessantasei ettari ed è circoscritta in una cinta muraria lunga tre chilometri e duecento metri: in questa si aprono sette porte, più una la cui esistenza è ancora incerta, in quanto situata in una zona ancora da esplorare, e si innalzano dodici torri[59]. A seguito della conquista dei

Romani, le mura diventano inutili e piuttosto che abbatterle si preferisce costruire all'esterno di esse: tuttavia ciò è visibile solo nei pressi di porta Marina dove vengono edificate le Terme Suburbane e la villa Imperiale[60]; sempre esternamente alla cinta muraria si trovano, nei pressi delle porte, le necropoli, oltre a diverse ville d'otium come villa dei Misteri, mentre il porto è situato a circa un chilometro da porta Stabia[61] ed ancora una zona, verso nord, chiamata *Pagus Augustum Felix Suburbanus*, dove sorgono numerose ville rustiche, un'altra chiamata *Oplontis* o *Pagus Salinienses*, sede di ville d'otium e complessi termali ed un'altra, verso est, denominata *Pagus Urbulanus*[62]. All'interno delle mura, la città, a seguito degli scavi, per volere di Giuseppe Fiorelli, viene divisa in nove zone, chiamate *regiones*, che corrispondono grosso modo agli antichi quartieri romani, a loro volta divise in *insulae*[63]: ogni regione aveva una propria festa rionale, programmi elettorali e caratteristiche commerciali[64].

La rete stradale, in particolare le vie maggiori, costituita da due decumani e due cardini, è organizzata in modo tale da mettere in comunicazione i complessi monumentali della città con le porte e, quindi, con le zone extraurbane[65]: in origine, queste erano realizzate direttamente sul banco tufaceo e, solo alla fine del II secolo a.C., lastricate in basalto lavico[64]; con l'arrivo dei Romani, inoltre, sono costruiti alti marciapiedi, realizzati con gli scarti dell'edilizia, pavimentati ad opera dei privati[66] e, per l'attraversamento da un marciapiede all'altro, vengono posti, al centro della carreggiata, blocchi di pietra in forma ovoidale in modo tale da permettere anche il passaggio dei carri[67].

Necropoli di Porta Nocera

Il luogo principale della città è rappresentato dal foro, completamente pedonalizzato, intorno al quale si affacciano gli edifici più importanti della città, come il Macellum, la basilica, gli Edifici della Pubblica Amministrazione e diversi templi[68]; il divertimento è assicurato dall'Anfiteatro, nel quale avvenivano giochi circensi e combattimenti tra i gladiatori, il Teatro Grande ed il Teatro Piccolo, dove erano rappresentati commedie, mimi, spettacoli musicali e poesie[34]; la cura del corpo è invece affidata a diversi complessi termali come le Terme Stabiane, le Terme del Foro, le Terme Centrali, le Terme Repubblicane, le Terme di Sarno e le Terme Suburbane[34]: a questo si aggiunge anche lo svago sessuale con la presenza di oltre venticinque lupanari. L'attività militare, oltre alla Schola Armatorum, si svolge nella Palestra Grande e nella Palestra Sannitica[69] mentre l'attività religiosa si pratica in diversi templi, come il tempio di Giove, il tempio di Apollo, il tempio di Venere, il tempio di Iside, il santuario dei Lari Pubblici, il tempio di Vespasiano ed il tempio della Fortuna Augusta, questi ultimi due dedicati all'imperatore[70]. La principale attività lavorativa svolta a Pompei è quella del commercio: in origine il luogo di tale pratica è rappresentato dal Foro, mentre a partire dal II secolo a.C., l'attività si sposta lungo via dell'Abbondanza[61].

Affreschi della casa di Marco Lucrezio Frontone

La vendita è quella dei prodotti agricoli, ma anche di vino, talvolta servito caldo, olio[23], frutta, verdura e cereali: non mancano, infatti, frantoi per le olive e per il grano, e numerosi forni per la cottura del pane, prodotto in circa dieci qualità a cui si aggiunge anche la produzione di un biscotto per cani[71]. Presso le porte cittadine sorgono stalle ed alberghi, mentre sulle vie principali sono ubicate osterie e *thermopolia*: importante anche la pesca e la produzione di lana[72]; le lampade venivano importate dall'Italia settentrionale, mentre il vasellame dalla Gallia e dalla Spagna[61]. Plinio il Vecchio sosteneva che nella zona di Pompei venissero coltivati oltre cento tipi di piante commestibili diverse e, pochi anni prima dell'eruzione, era stata anche introdotta la coltivazione del ciliegio, albicocco e pesco: prodotto tipico era il *garum*, una sorta di salsa di pesce[71].

La casa pompeiana segue prevalentemente lo schema lasciato dai Sanniti, ripreso poi anche dai Romani: questi ultimi si limitano a decorare gli ambienti con pitture che fanno di Pompei un esempio unico al mondo; si distinguono quattro tipi di pitture: il primo stile che va dal 150 all'80 a.C., caratterizzato da riquadri che tendono a riprodurre marmi colorati, il secondo stile che va dall'80 al 14 a.C., in cui compaiono le prospettive architettoniche, il terzo stile che va dal 14 a.C. al 62, dominato dal gusto decorativo, ed il quarto stile, che inizia nel 62 fino al 79, con architetture e prospettive irreali, in cui abbondano elementi ornamentali[73]. Oltre alla pittura, nelle case sono presenti anche i mosaici, che, così come le pitture, riproducevano sovente temi dell'antica Grecia[74], mentre i capitelli delle colonne sono dorici, ionici, corinzi e compositi[75]. La muratura delle case è realizzata, in un primo momento, con opera quadrata ed incerta, si passa poi ai blocchi di tufo, all'opera reticolata ed, infine, si arriva all'uso del mattone, quindi all'opera laterizia. Spesso, sui muri esterni delle case, sono stati ritrovati manifesti elettorali: venivano realizzati con scritte a grandi lettere in rosso e nero, con il nome del candidato seguito da uno slogan; talvolta erano, anche, scritte di buon augurio. Poche sono, invece, le case con acqua corrente: questa veniva conservata in ogni edificio tramite delle cisterne; Pompei viene anche collegata all'acquedotto del Serino: l'acqua affluisce al Castellum Aquae ed attraverso un sistema di tubature viene fornita a diverse zona della città, per lo più alle terme, alle fontane pubbliche e alle case più ricche; mancano quasi del tutto le fognature, eccetto quelle presenti nelle latrine pubbliche, mentre le case sono dotate di pozzi assorbenti[76].

Fontana delle Terme Suburbane

Scavi archeologici

Lo stesso argomento in dettaglio: ***Storia degli scavi archeologici di Pompei****.*

Attività di scavo alla fine del XIX secolo

I primi scavi nella zona dell'antica Pompei si sono svolti nel 1748, a seguito della scoperta di Ercolano, per volere della dinastia borbonica, impiegando gli ingegneri Roque Joaquín de Alcubierre, Karl Jakob Weber e Francisco la Vega[77]: i primi ritrovamenti avvengono nella zona dell'Anfiteatro, anche se gli esploratori sono convinti di essere sulle tracce dell'antica Stabia; si capirà di essere a Pompei solo nel 1763 quando viene ritrovata un'epigrafe sulla quale viene chiaramente fatto riferimento alla *Res Publica Pompeianorum*[77]. Le prime esplorazioni vengono fatte tramite l'utilizzo di cunicoli sotterranei ed è solo con la salita al trono di Ferdinando I delle Due Sicilie che avvengono i primi scavi a cielo aperto[78].

All'inizio del XIX secolo, a seguito di disordini di ordine politico, le indagini vengono sospese ed un nuovo impulso sarà dato solo dall'arrivo di Gioacchino Murat: è proprio la moglie di questi a cominciare un'opera di pubblicizzazione del sito in tutta Europa, tant'è che Pompei diventa una tappa obbligata del Grand Tour[79]. L'ultimo periodo di dominazione borbonica è segnato da una stasi nell'attività di scavo; questa viene ripresa solamente con l'unità d'Italia: sono, infatti, archeologi come Giuseppe Fiorelli, Vittorio Spinazzola ed Amedeo Maiuri a riportare alla luce la città nella sua quasi totale interezza, poi la continua mancanza di fondi porta per lo più alla conservazione del patrimonio recuperato che a nuovi a scavi; i bombardamenti della seconda guerra mondiale provocano, in alcuni casi, ingenti danni alle rovine[80], mentre nel 1997, l'area archeologica, insieme a quella di Ercolano ed Oplonti, viene dichiarata, dall'UNESCO, patrimonio dell'umanità[81]. Nel 2012 parte il Grande Progetto Pompei, che mira al restauro e alla messa in sicurezza del sito[82].

Tutti i ritrovamenti di reperti, a cui si aggiungono le pitture ed i mosaici staccati in epoca borbonica, vengono originariamente conservati alla Reggia di Portici, per poi essere trasferiti nella collezione di antichità all'interno del museo archeologico nazionale di Napoli[83]; altri reperti sono ospitati nell'antiquarium di Pompei[84] e nell'antiquarium di Boscoreale[85].

Cultura di massa

Dipinto di Brjullov

Pompei e, soprattutto, l'eruzione che ha interessato la città, sono al centro di numerose opere artistiche, letterarie e cinematografiche.

Uno dei più celebri dipinti ispirati all'eruzione del Vesuvio è *Gli ultimi giorni di Pompei*, dipinto fra il 1827 e il 1833 dal pittore russo Karl Pavlovič Brjullov, a sua volta ispirato dall'omonima opera di Giovanni Pacini.

Tra i romanzi principale quello del 1834 di Edward Bulwer-Lytton, intitolato *Gli ultimi giorni di Pompei*, uno del 1852 scritto da Théophile Gautier ed intitolato *Arria Marcella*, una serie di romanzi per bambini scritti da Caroline Lawrence ed intitolati *I misteri romani ed ancora*, un altro chiamato *Pompei* e scritto da Robert Harris nel 2003, il quale narra le vicende di un dipendente dell'acquedotto del Serino: nella storia compaiono anche Plinio il Vecchio, Plinio il Giovane e viene fatto riferimento alla *piscina mirabilis* di Bacoli. Riferimenti a Pompei vengono fatti anche nel primo libro del *Cambridge Latin Course* dove viene narrata la storia di un uomo residente a Pompei, Lucius Caecilius Iucundus, vissuto durante il periodo di Nerone e Vespasiano, morto, insieme alla sua famiglia, a seguito dell'eruzione del Vesuvio del 79[86].

Tanti i titoli di film che si sono ispirati al romanzo di Edward Bulwer-Lytton e tutti chiamati *Gli ultimi giorni di Pompei*: quello del 1900 diretto da Walter R. Booth, quello del 1913 diretto da Mario Caserini, quello del 1926 diretto da Carmine Gallone, ed ancora, uno del 1935 diretto da Merian C. Cooper ed Ernest Beaumont Schoedsack, uno del 1950 diretto da Marcel L'Herbier e Paolo Moffa e uno del 1959 in principio diretto da Mario Bonnard e poi concluso da Sergio Leone, girato tra Madrid e gli studi di Cinecittà a Roma; dello stesso titolo è inoltre una miniserie del 1984, mentre un'altra chiamata *Pompei* è stata realizzata nel 2007 per la regia di Giulio Base e protagonisti Lorenzo Crespi ed Andrea Osvárt. Altro film del 2014, anticipato da un documentario prodotto dal British Museum, intitolato *Pompei*, del regista Paul William Scott Anderson, incentra la trama su una storia d'amore, terminata con la morte dei protagonisti a seguito della furia eruttiva[87]; nella serie *Doctor Who*, nell'episodio *Le fiamme di Pompei*, i protagonisti scoprono che l'eruzione è stata causata per evitare un'invasione aliena.

In una canzone del 2013, *Pompeii*, del gruppo britannico Bastille, è narrata la storia di un uomo di Pompei in cerca di salvezza dall'eruzione del Vesuvio.

Note

1. ^ *Dati visitatori 2013* (**PDF**), su *statistica.beniculturali.it*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato il 10 ottobre 2017).
2. ^ Touring Club Italiano, p. 501.
3. De Vos, p. 8.
4. Cantarella e Jacobelli, p. 15.
5. ^ *Descrizione della città*, su *marketplace.it*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale l'11 ottobre 2013).
6. ^ Touring Club Italiano, p. 502.
7. Etienne, p. 62.
8. Etienne, p. 61.
9. ^ Zanker, p. 60.
10. Guerdan, p. 7.
11. ^ Etienne, p. 63.

12. Etienne, p. 64.
13. ^ Etienne, p. 65.
14. ^ Etienne, p. 66.
15. ^ Etienne, p. 70.
16. ^ Etienne, p. 69.
17. ^ Etienne, pp. 71–72.
18. ^ Etienne, p. 72.
19. ^ Etienne, pp. 73–74.
20. De Vos, p. 9.
21. ^ Etienne, p. 77.
22. ^ Etienne, pp. 75–77.
23. Zanker, p. 15.
24. ^ Etienne, p. 79.
25. ^ Etienne, pp. 80–81.
26. Etienne, p. 82.
27. Etienne, p. 81.
28. ^ De Vos, pp. 9–10.
29. De Vos, p. 10.
30. ^ De Vos, pp. 10–11.
31. De Vos, p. 11.
32. ^ De Vos, pp. 11–12.
33. De Vos, p. 12.
34. Cantarella e Jacobelli, p. 16.
35. ^ Etienne, pp. 82–83.
36. ^ Touring Club Italiano, pp. 504–505.
37. ^ De Vos, pp. 12–13.
38. De Vos, p. 13.
39. ^ Guerdan, p. 160.
40. ^ Garcia, p. 16.
41. ^ *L'iscrizione e la data dell'eruzione*, su *pompeiisites.org*. URL consultato il 22 ottobre 2018 (archiviato dall'url originale il 22 ottobre 2018).
42. Etienne, p. 21.
43. ^ Guerdan, p. 161.
44. (**EN**) *Le fasi dell'eruzione del Vesuvio*, su *AD79 Destruction and Re-discovery*, Peter Clements. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato il 24 settembre 2014).
45. Cantarella e Jacobelli, p. 17.
46. (**EN**) *Le vittime dell'eruzione*, su *AD79 Destruction and Re-discovery*, Peter Clements. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato il 24 settembre 2014).
47. Guerdan, p. 162.
48. ^ Guerdan, pp. 164–165.
49. ^ Guerdan, p. 165.
50. ^ Guerdan, p. 167.
51. ^ Guerdan, p. 169.
52. ^ Guerdan, p. 170.
53. ^ Guerdan, pp. 171–172.
54. ^ Guerdan, pp. 172–173.
55. ^ Guerdan, p. 173.
56. *Le fasi dopo l'eruzione*, su *pompeiisites.org*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale il 27 aprile 2014).
57. ^ Touring Club Italiano, p. 508.
58. ^ Zanker, p. 8.
59. ^ De Vos, pp. 20–21.
60. ^ De Vos, p. 22.
61. *L'attività commerciale*, su *marketplace.it*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale l'11 ottobre 2013).
62. ^ Touring Club Italiano, p. 511.
63. ^ Touring Club Italiano, pp. 508–509.
64. De Vos, p. 19.
65. ^ Etienne, p. 78.
66. ^ De Vos, pp. 19–20.
67. ^ De Vos, p. 20.
68. ^ De Vos, pp. 34–48.
69. ^ Zanker, pp. 54–56.
70. ^ *Gli edifici di culto*, su *pompeiisites.org*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale il 27 aprile 2014).
71. *Le abitudini alimentari*, su *marketplace.it*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale il 29 giugno 2013).
72. ^ (**EN**) *Le attività commerciali*, su *AD79 Destruction and Re-discovery*, Peter Clements. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato il 23 settembre 2014).
73. ^ *La pittura pompeiana*, su *pompeiisites.org*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale il 27 aprile 2014).
74. ^ Touring Club Italiano, p. 510.
75. ^ (**EN**) *La casa romana di Pompei*, su *AD79 Destruction and Re-discovery*, Peter Clements. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato il 23 settembre 2014).
76. ^ De Vos, pp. 174–177.
77. De Vos, p. 18.
78. ^ Longobardi, p. 43.
79. ^ Longobardi, p. 42.
80. ^ Garcia, pp. 31–34.
81. ^ *Scavi di Pompei, patrimonio dell'UNESCO*, su *sitiunesco.it*. URL

consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale il 15 maggio 2014).

82. ^ *Il Grande Progetto Pompei*, su *beniculturali.it*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale l'8 marzo 2014).
83. ^ *Il museo archeologico nazionale di Napoli*, su *cir.campania.beniculturali.it*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale il 14 aprile 2017).
84. ^ De Vos, pp. 24–26.
85. ^ *L'antiquarium di Boscoreale*, su *pompeiisites.org*. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato dall'url originale il 27 aprile 2014).
86. ^ (EN) *Cambridge Latin Course* , su *cambridgescp.com*. URL consultato il 27 aprile 2014.
87. ^ *Pompeii, il film sulla storia di amore all'ombra del Vesuvio*, su *mymovies.it*, Marzia Gandolfi. URL consultato il 27 aprile 2014 (archiviato il 28 aprile 2014).

Bibliografia

- Fulvio Bufi, *La (nuova) fine di Pompei*, in *Corriere della Sera*, vol. 143, n. 246, 17 ottobre 2018, p. 29.
- Eva Cantarella e Luciana Jacobelli, *Pompei è viva*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013, ISBN 88-588-1282-4.
- Arnold De Vos e Mariette De Vos, *Pompei, Ercolano, Stabia*, Bari-Roma, Editori Giuseppe Laterza e figli, 1982, ISBN 88-420-2001-X.
- Robert Etienne, *La vita quotidiana a Pompei*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, ISBN 88-04-35466-6.
- Laurentino Garcia, *Danni di guerra a Pompei*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006, ISBN 88-8265-369-2.
- René Guerdan, *Pompei: la vita di una città prima della morte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978.
- Giovanni Longobardi, *Pompei sostenibile*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2002, ISBN 88-8265-189-4.
- Paul Zanker, *Pompei: società, immagini urbane e forme dell'abitare*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993, ISBN 88-06-13282-2.
- Touring Club Italiano, *Guida d'Italia - Napoli e dintorni*, Milano, Touring Club Editore, 2008, ISBN 978-88-365-3893-5.

Altri progetti

- Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/?uselang=it) contiene immagini o altri file su **Pompei antica (https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pompeii?uselang=it)**
- Wikivoyage contiene informazioni turistiche su **Pompei antica**

Collegamenti esterni

-
- (MUL) *Sito ufficiale*, su *pompeiisites.org*.
- *Pompei*, in *Dizionario di storia*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010.

Controllo di autorità	VIAF (EN) 316429330 (https://viaf.org/viaf/316429330) · LCCN (EN) sh85104771 (http://id.loc.gov/authorities/subjects/sh85104771) · GND (DE) 4046755-7 (https://d-nb.info/gnd/4046755-7) · BNE (ES) XX451555 (http://catalogo.bne.es/uhtbin/authoritybrowse.cgi?action=display&authority_id=XX451555) (data) (http://datos.bne.es/resource/XX451555) · BNF (FR) cb119328334 (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb119328334) (data) (https://data.bnf.fr/ark:/12148/cb119328334) · J9U

	(EN, HE) 987007563251905171 (http://uli.nli.org.il/F/?func=find-b&local_base=NLX10&find_code=UID&request=987007563251905171) · NSK (HR) 000631800 (https://katalog.nsk.hr/F/?func=direct&local_base=nsk10&doc_number=000631800) · NDL (EN, JA) 00629258 (https://id.ndl.go.jp/auth/ndlna/00629258) · WorldCat Identities (EN) viaf-248524211 (https://www.worldcat.org/identities/viaf-248524211)

Estratto da "https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Pompei_(città_antica)&oldid=133647831"

Questa pagina è stata modificata per l'ultima volta il 23 mag 2023 alle 21:29.

Il testo è disponibile secondo la licenza Creative Commons Attribuzione-Condividi allo stesso modo; possono applicarsi condizioni ulteriori. Vedi le condizioni d'uso per i dettagli.